folio
ND
530
.P73
1900z
v.4

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/narodnigalerie04naro

VÝTVARNÉ
UMĚNÍ

NÁRODNÍ GALERIE

ČTVRTÝ DÍL

NÁRODNÍ GALERIE

ČTVRTÝ DÍL

ČESKÉ MALÍŘSTVÍ KONCE XIX. A ZAČÁTKU XX. STOLETÍ

STÁTNÍ NAKLADATELSTVÍ KRÁSNÉ LITERATURY, HUDBY A UMĚNÍ
PRAHA 1957

ČESKÉ MALÍŘSTVÍ KONCE XIX. A ZAČÁTKU XX. STOLETÍ

VLADIMÍR NOVOTNÝ

Úkolem tohoto úvodu, tak jako již v předchozích dílech, není vylíčit podrobně vývoj českého malířství na sklonku století devatenáctého a na počátku století dvacátého. Složité toto období, kdy mezi starším uměním a snahami novými nastává prudký zlom a kdy od počátku let devadesátých můžeme sledovat intensivní boj o nové vyjádření výtvarné, je provázen i velikými změnami v životě hospodářském, sociálním a politickém. I v jiných odvětvích uměleckých, zejména v literatuře, probíhá zcela paralelně vývoj, který je zrcadlem života na sklonku století i na počátku nové éry. Bylo by jistě příliš smělé srovnávat již nyní v rovnici všechny tyto proměny projevující se v různých fázích a druzích bohatého života. Podrobná analysa všech oborů, až bude provedena s plnou citlivostí, přiblíží nám nejen dobu, ale bude moci i plně prokázat, co vše z intensivní snahy mladších, tehdy nastupujících generací mělo význam pro další vývoj. Co zejména nepozbylo své žhavé akutnosti i pro nás a co nám může i sloužit jako stavební materiál při výstavbě nové kultury.

Realismus jako názor, který je vyjádřením poměru ke skutečnosti a k životu a který je jednotícím znakem mnohotvárného vývoje 19. století, nabývá v českém prostředí již v letech osmdesátých, a to zejména na konci tohoto období, sice programově směrové záměrnosti, současně však i jednostranné omezenosti. To v sobě neskrývá vždy příhodné možnosti tvůrčího uměleckého vypětí. Tento znak se však netýká všeho vývojového snažení, které naopak nabývá v této době rozsáhlé a pestré diferencovanosti. Je však příznačný právě pro ten směr v české malbě konce let osmdesátých a let devadesátých, který se často pokládá za nejtypičtější realismus. Jeho snaha po objektivním podání skutečnosti vede však často k suché neumělecké popisnosti a má snadno sklon k naturalismu. Máme často ve zvyku posuzovat vývoj jen podle těch umělců a jejich díla, kteří přečkali očistnou dobu odstupu a kteří až dodnes žijí mezi námi svým dílem. Zapomínáme, že kromě těchto nejvyšších kvalit, které příští časy uchovávají, byli v tehdejší době, tak jako je tomu i dnes, četní umělci i neumělci, tvořící často většinu v uměleckém procesu. Jejich díla nejsou však nesena skutečným uměleckým zaujetím, nejsou projevem velikého talentu a básnického přehodnocení života, nejsou tvůrčím činem. Jsou právě proto více retardačním prvkem vývojovým. Skutečné umění musí neustále

zápasit s touto bující prostředností, která by ráda udusila živé umění ve svém početně silnějším množství. Dnes ani již téměř neznáme všechna ta jména, která byla nahromaděna kolem realistického malířství z konce 19. století. Uchovaly se jen nejlepší projevy a i tak nejmenujeme obvykle všechny umělce, jestliže chceme jmény naznačit vývoj. Důsledný realismus objektivisujícího charakteru je u nás koncem osmdesátých let spjat zejména s těmi umělci, kteří procházeli svým školením mnichovskou školou nebo byli jejím názorem ovlivněni. K této orientaci pak přispívaly i každoroční velké výstavy Krasoumné jednoty, v nichž německé umění mělo naprostou převahu nejen nad domácím, ale i nad ostatním cizím uměním. Je pochopitelné, že v rámci těchto výstav byla mnichovská škola, jako všeobecně uznávané nejsilnější centrum soudobého německého umění, zastupována silně početně a také pravidelně. Není proto divno, že již v osmdesátých letech Mnichov přitahoval naše umělce. Jim napomáhala tehdejší pražská Akademie, dostávající se dokonce právě v této době jak do tísnivé situace finanční, tak také — vlivem své závislosti na konservativním výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění — do krise. Škola, ovládaná zastaralým duchem i názorem, nemohla se nijak vyrovnat se současnými potřebami.

Mnichov byl také nejbližším střediskem výtvarného života. Umělci, kteří sem přicházeli v osmdesátých letech i později, nebyli však již přitahováni historickou malbou, nýbrž genre a krajina byly v popředí jejich zájmu. Skutečnost a příroda byly jim jediným východiskem, a umělec se necítil povolaným přidávat něco ze svého. Snažil se jen o vystižení své předlohy, v nejlepším případě o podání obrazu dokonalou technikou malířskou. Objektivisující charakter, který byl cílem těchto realistů, zdánlivě tak důsledných, vedl však k pasivnímu poměru k přírodě a světu a zavedl proto slabší talenty k pomezí pasivního naturalismu. Ve známém obrazu Luďka Marolda, který představuje bývalý Vaječný trh v Praze z roku 1888, jde o vynikající ukázku tohoto realistického názoru. Hlavní váha uměleckého výrazu spočívá na živém malířském podání, na bystrém charakterisačním postřehu umělce, na jeho zaujetí živou scénou uliční, které se nedalo zatlačit do pozadí dogmaticky pojímaným názorem uměleckým. A přece vidíme i na tomto obrazu jakoby náhodný výřez ze skutečnosti, který nás téměř upomíná na mechanický záběr fotografický. Náhodnost celkového pohledu je však vyvážena malířským zmožením sujetu, zejména ve změti postav a stánků i v prostorovém vyřešení celé scény ubíhající diagonálně do pozadí. Náhodnost kontrastuje pak i s tmavou postavou ošumělého muže v cylindru, který kráčí kupředu, proti směru prostorového pojetí a přes svou zdánlivou náhodnost je umělcem záměrně povýšen jako ústřední motiv celého obrazu. Přitom však se tato figurka pražské ulice neodlišuje od svého okolí, není v ní, v jejím vystoupení žádná pointa, její vystoupení nemá anekdotický obsah, nežije isolovaně, nýbrž je nedílnou součástí života ulice.

Avšak nemůžeme říci, že bychom se setkali s takovýmto výsledkem u všech malířů této skupiny. Tak porovnáme-li jen díla V. Bartoňka se zmíněným obrazem Maroldovým, poznáme, kam takto úzce chápaný realismus zavedl umění. Bartoněk sice neprošel Mnichovem, ba byl dokonce i v Paříži. Přece však jeho umění svým názorem i chápáním patří do této kategorie. Porovnejme jen známý jeho obraz Rekruti s obrazem Maroldovým. I zde se jedná o scénu na ulici. Avšak ulice, i život v ní, to není již prostředí, které by zajímalo tak umělce, jako jsme to viděli u Marolda. To není již motiv rovnocenný figurální složce obrazu. Vše je jen jakýmsi pozadím, scénou. Hlavním motivem je skupina rekrutů, umístěná v popředí obrazu. Nejde pak již jen o charakteristiku jejich typů, nikoliv o vystižení skupiny lidí, ale o komickou situaci a výrazy tváří postav, jak je vyvolala alkoholická oslava. Svou komickou situací chtějí postavy diváka pobavit, vyprávějí malicherný příběh, jsou plytkou anekdotou v proudícím životě. A právě svou hluchou prázdnotou mohou pobavit nepřemýšlejícího maloměšťáka. Vycházejí vstříc mělkému vkusu a zájmu a dostávají se na sféru poloumění nebo lépe řečeno paumění. Takovéto genrové obrazy jsou negativní stránkou důležitého oboru genrového 19. století. Přes jejich t. zv. realistické podání, přes formu výrazu,

která se snaží napodobit věrně skutečnost, nejsou vlastně realistické, neboť nesnaží se podat život v jeho plnosti a šíři, nýbrž vytrhují z něho náhodné, netypické, obsahově plytké momenty, které povyšují na vůdčí myšlenku díla. Je pochopitelné, že takovéto tendence v ještě horší formě se projevily u menších umělců. Ba možno říci, že nehoráznost jejich stoupala úměrně s poklesem talentu. Vidíme i dnes, když prohlížíme ilustrované časopisy z osmdesátých a devadesátých let, jakým množstvím takovýchto výtvorů byl zaplaven náš život. Tento směr nebyl jediným v našem vývoji posledních dvou desítiletí a zdaleka nevyčerpává všechnu problematiku tohoto období. Je však velmi důležitým zjevem, neboť jím realistické tendence, tak jak se rozvíjely v 19. století, dospěly ke krajní mezi ve svém objektivním chápání skutečnosti. Negativní stránky, zejména v genrové malbě, sklon k pasivnímu naturalismu, i pasivní popisnost byly neklamnou známkou, že vývoj v tomto směru není dále již možný, že je u konce. Proto také vzniká reakce proti takto úzce chápanému realismu. Bude pak další otázka, zda to, co vzniklo v odporu proti tomuto umění i jeho důsledkům, může být hodnoceno jako realistické. Je-li uměním nových objevů a novým kladným zhodnocením skutečnosti.

Dříve než se pokusíme u jednotlivých uměleckých zjevů dopátrat se podstaty jejich významu pro náš vývoj, musíme si ještě uvědomit důležité okolnosti, které náš umělecký život devadesátých let provázely a které hrály významnou úlohu ve formování nového uměleckého výrazu u nás. Celý složitý a bouřlivý přerod, k němuž nastupovalo naše výtvarné umění, byl provázen i zásadními často změnami v organisaci našeho kulturního života. Staré instituce, které usměrňovaly již po desítiletí náš kulturní život, pozbývaly v novém přívalu životní energie dosavadní své váhy, byly nuceny přizpůsobovat se novým názorům nebo ustupovaly zcela do pozadí. Tak dosavadní Společnost vlasteneckých přátel umění, vedoucí a usměrňující více jak devadesát let Akademii výtvarných umění a udržující ji neustále v konservativním duchu akademismu, byla nucena ustoupit novým snahám. Již roku 1887, založením krajinářské školy a povoláním Julia Mařáka do jejího čela i založením školy genru, která byla svěřena M. Pirnerovi, byl učiněn zásadní průlom do dosavadní vyučovací soustavy. Dosud byla vůdčím prostředkem vyučovacím kresba a cílem monumentální karton, v prvé řadě historický. Touto reformou byla i na Akademii oficiálně uznána realistická tendence a okolnost tato měla veliký význam jak pro další rozvoj krajinářství, tak i figurální malby. Současně však i znamenala reorganisace první krok v ústupu Společnosti z dosavadního vedoucího postavení ve výtvarném životě u nás. Také finanční potíže, do nichž se Společnost dostala, vyvolané nejen národnostní diferenciací tehdejší společnosti, ale i hospodářskými změnami, donutily přímo Společnost, aby předala Akademii roku 1896 státu. Tím se vzdala možnosti dalšího zasahování do výchovy mladých generací. Společnost ve svém jádru utrakvistická byla natolik konservativní, že udržovala navenek neustále formu německé organisace a nechtěla vyjít vstříc snahám a usilování českého národa. Ve svém složení byla pak v základu společností povíce šlechtickou, ačkoliv se snažila posílit svou posici i vlivnými jedinci z kruhů průmyslových. Avšak právě mohutný rozvoj průmyslu, který nabýval neustále větší moci a zatlačoval šlechtu přes veškerou pomoc císařského dvora do pozadí, ba až do bezvýznamnosti, zrcadlil se v této době negativním způsobem i ve Společnosti. Hospodářské základy Společnosti, udržované a vedené po celé devatenácté století hlavně příslušníky šlechty, začaly se otřásat, slábly i zdroje příjmů, na druhé straně pak i ústavy, které Společnost vedla, zejména Akademie i obrazárna, svým rozvojem vyžadovaly neustále větších nákladů. Také sesterská organisace Společnosti, Krasoumná jednota, která výročními výstavami ovládala po padesát již let pražské výstavnictví, pozbývala rok od roku svého významu. Zejména neprogramovost výročních výstav umožňovala nadbytek prostředních, ba i bezvýznamných děl. Jen v menšině dostala se na tyto výstavy i díla umělců neněmeckých národností a zcela výjimečně díla umělců nejpřednějších. Tato bezplánovitá a konservativní výstavní politika, jak ji prováděla Krasoumná jednota, byla pochopitelně podrobována ostré kritice, zejména českými umělci, kteří usilovali

o rozvoj a vývoj domácího umění. Když selhaly veškeré pokusy zjednat si nápravu ve výstavách Krasoumné jednoty, vznikaly jako samozřejmý následek této situace pokusy o vytvoření vlastních center organisačních a výstavních. K již dříve založené Umělecké besedě přiřadil se nový spolek, který měl později základní význam pro další vývoj českého umění. Roku 1887 vznikl tento spolek více jako studentská organisace, a to vlastně jako pokračování mnichovského sdružení Škréta, v němž se organisovali studenti a mladí umělci, kteří sem z Prahy přicházeli. Nový spolek, který se zaštítil jménem národního umělce Josefa Mánesa, se rozvinul právě v letech devadesátých v přední českou organisaci uměleckou. Nejen vlastní život spolkový, ale i pořádání výstav členů a programové výstavy cizího umění, zejména pak založení vlastního časopisu Volné směry roku 1896, se staly podněcovatelem nového intensivního života uměleckého u nás.

Až překvapující snažení a intensivní život umělecký v devadesátých letech a na počátku dvacátého století, který můžeme pozorovat u nás, není zjevem osamoceným a není omezen pouze na naši zem. Reakce proti akademickému novoromantismu a proti akademické konservativnosti, jež provází umělecký vývoj na oficiálních místech po celé střední Evropě, vyvolává v mladších generacích ve všech centrech uměleckých odpadlická hnutí, secese, v nichž s plným elánem se bojuje za nové názory umělecké. V Mnichově vzniká tato secese roku 1892. Ve Vídni, s níž naše umění má největší možnosti přímého styku, organisuje se secese roku 1897. I secese vzniklé v ostatních městech německých, zejména v Berlíně, dosvědčují, jak snahy o nový umělecký názor a výraz byly společné celé evropské kultuře. Bylo by však chybou domnívat se, že české hnutí je pouze součástí těchto společných snah. Speciální podmínky, jak je vytvořil vývoj hospodářský, politický i národní, daly také tomuto hnutí u nás, i přes společné některé znaky, zcela odlišný ráz. Charakter našich snah je mnohem širší, neboť kromě problémů výtvarných veškeré úsilí se soustřeďuje na vytvoření národního umění, které odráží v sobě i život a úsilí našeho lidu. Proto porozumět tomuto umění znamená pro nás nejen znát zákony jeho výtvarného vývoje, ale znamená i vyřešení našeho citového a vnitřního poměru k němu.

* * *

Když K. B. Mádl psal pro Volné směry (ročník IV) svou stať o Hanuši Schwaigrovi, začíná článek zjištěním, že „každý historik, který bude chtíti soustavně a v případném rozčlenění přehledně vylíčit vývoj a rozvoj českého umění našeho věku, bude mít se Schwaigrem potíž. Ať si rozestaví umělce kvůli snazšímu přehledu nebo podle vnitřní souvislosti a příbuznosti ve skupiny jakékoliv, vždycky mu zbude H. Schwaiger zvlášť…" Je v těchto slovech mnoho pravdy. A přece se nám nyní zdá, že postava malíře Hanuše Schwaigra je nad jiné šťastně vybrána, abychom právě s ním, který stojí tak stranou všech ostatních současných umělců a který nenáleží k žádné tehdejší skupině, otvírali kapitoly o umění let devadesátých. Ne že by v jeho umění bylo obsaženo a slito vše, čím tehdejší život umělecký u nás proudil, ale poněvadž celým svým charakterem i skrytou tendencí svého umění náleží k této době. Jeho umění mohlo jedině tehdy vzniknout a nese také znaky, které v jiné podobě se vyskytnou i u jiných představitelů tehdejšího vývoje. Již ta okolnost, že jeho umění je tak odlišné od všech soudobých umělců i směrů, je sama o sobě typickou vlastností pro umění této doby, nebo ještě lépe řečeno, je charakteristickým klíčem pro ráz dalšího vývoje. To, že Schwaiger se tak význačně liší od ostatních, je známkou individualismu, který proniká a uplatňuje se v celém tehdejším životě a který se také stává hlavním znakem vývoje na konci století. Jestliže tedy můžeme již na charakteristický rys umění Schwaigrova pohlížet jako na vlastnost ukazující k budoucímu vývoji, musíme pro vysvětlení jeho vlastního uměleckého slohu pohlédnout spíše zpět. Je známo, že se Schwaigrův sloh opírá hlavně o renesanční malířství vlámské a holandské a dále o německé renesanční umění, kde vždy vedle úsilí a tužeb nového humanismu zůstalo i dosti stop středo-

věkého života V principu je tedy historismus základem Schwaigrova umění. Tento znak ho spojuje s předcházejícím obdobím, ještě se starým devatenáctým stoletím. Avšak i ten je individuálně utvářen. Schwaiger byl ve Vídni žákem M. Trenkwalda, dříve profesora na pražské Akademii. Jeho umění se cele opírá o umění minulé. Kresebný sloh, směřující k velkým historickým a náboženským komposicím, je prodchnut ideálem harmonie italské renesance. Schwaiger však nešel v kolejích svého učitele. Jemu nevyhovovala klidná linie, mírnost a slavnostní klid akademického pojetí. Hledal však také útočiště v minulosti. Našel je v severské drsnosti nizozemské a německé. Již tato jeho záliba, která je provázena i volbou thematiky, má v sobě znak jakési vzpoury a protestu proti dosavadní uznávané cestě. Vždyť uvědomme si, že projev Trenkwaldův nebyl jeho osobním majetkem, nýbrž byl součástí dobového akademického nazírání, jak se uplatňovalo zejména na uměleckých učilištích střední Evropy. Naproti tomu Schwaigrův styl se utváří těsným přilnutím na dávno minulý výraz 16. století Německa a Nizozemí, v němž Schwaiger dovede zajít až k napodobení. Avšak současně se opře i o realistický názor, k němuž je veden sice i svými předlohami, ale který zejména cítí jako klad současného vývoje. Vzniká tak skutečně jeho vlastní forma výrazová, která se odlišuje od ostatního dobového výrazu. Opírá se sice o strukturu minulého slohu, je však současně nadána silnou výrazovou složkou, čerpající svou živnou látku ze současného realismu.

Bylo již řečeno, že formální výraz je již sám o sobě u Schwaigra jakýmsi protestem, individuální reakcí na dosavadní akademismus. Protestní charakter jeho umění nespočívá však jen ve formálním výrazu. Jím je prodchnuto celé jeho umění, zejména obsahově. Přehlédneme-li jeho dílo, seznáme, že převahu v něm má obsah pohádkový, dále děje a postavy historického charakteru. Nelze však jej proto řadit k obvyklým historickým malířům. Naopak. Začíná svou uměleckou kariéru postavou krysaře, tedy postavou, která je vlastně vyřazena z okruhu společnosti. Také jeho ostatní zamilované postavy, Ahasver, vodník, Krakonoš, i když jsou to postavy pohádkové, žijí mimo lidskou společnost a jestliže přímo nenávidí tuto společnost, straní se jí po všech svých zkušenostech. A největší jeho komposice Novokřtěnci v Münsteru, vzniklá na základě Hammerlingovy epické básně, je až nepřehlednou vřavou a mraveništěm lidských vášní a nesmyslného lidského snažení. Tato komposice Schwaigrova není historickým dílem, které by se snažilo vylíčit historicky správně tuto událost z období německé selské války. V ní nemůžeme zajisté hledat Schwaigrovu snad sympatii s tou neb onou stranou. Pro něho to byla spíše záminka, vyvolaná četbou citované již básně, předvést a přímo s rozkoší soustředit na plochu obrazu lidské šílenství, marnou honbu za něčím. Vzniklý obraz je plný bizarnosti a často i nelidského skřeku a šklebu. Je i důkazem Schwaigrova názoru na život a svět, názoru, který je naplněn pesimismem. Nedejme se však mýlit, to, s čím se setkáváme v Schwaigrově komposici, to není jeho názor na události v Münsteru. Také u postavy krysaře mu nešlo snad jen o to vylíčit konkretní postavu z Hameln, u postav z pohádek není pak jen ilustrátorem. Za tím vším, za tou bizarností, sarkasmem i ironickým šklebem je vlastní poměr k životu, k společnosti, v níž mu bylo dáno osudem prožívat svůj vlastní život. Již to, že se obrací k historii jak svým slohem, tak i thematicky, je jasnou známkou jeho negativního postoje k obklopujícímu jej životu. Ne nadarmo si volí skotskou pověst o Steenfoolské jeskyni za thema své komposice. Neustálá honba za zlatem, lakota po peněžních ziscích, která se právě v jeho době v plném rozvití kapitalismu stává u vládnoucí vrstvy životním údělem a cílem, vyvolává u Schwaigra živelný odpor, který se odráží i v jeho díle. Steenfoolská jeskyně je bizarní zrcadlo, které Schwaiger nastavil současné ziskuchtivosti

Umění může sloužit, ale umění může také bojovat. O Schwaigrově díle nelze říci, že by jakýmkoliv způsobem bylo ve služebním poměru k vládnoucímu tehdy systému společenskému. Jeho umění naopak vyjadřuje osobní nesouhlas a revoltu proti vedoucím principům společenského tehdejšího života. Ještě jiná však stránka jeho umění dokládá jeho orientaci proti oficiálnímu chápání života.

A sice ta, která nám ukazuje, že nebylo vše v životě, kterým byl obklopen, co by se příčilo jeho zájmu. Je to důkaz, že pesimismus nebyl zcela úplný, že nevyvrátil ze zájmu umělce vše, s čím se v životě setkal. Bylo již poukázáno dříve, že silným prvkem jeho osobního slohu je realismus. Ten mu umožnil také, aby své výrazové prostředky, opírající se o historickou formu, oživil vlastním vkladem a dal jim výrazovou sílu osobního charakteru. Již v pohádkách a historických komposicích můžeme pozorovat, jak velikou úlohu hrají, ba jsou přímo v popředí, typy drobných, prostých lidí, postavy vzaté z chudiny, světem opovrhovaní a přehlížení. Již od počátku dovede jeho zájem nalézt takovéto typy a jedince v Praze i na venkově. Při svých pobytech na venkově, na Zbraslavi, v Lodenicích, v Dubu, v Jindřichově Hradci, zachycuje, hlavně akvarelem, jednotlivé postavy. Jsou to studie a přece podání, nadnesená charakteristika ukazuje nám nejen malířský zájem, ale i hluboce lidské sympatie umělce. To se jeví ještě zřetelněji při pobytech v Nizozemí. Bylo by možno očekávat, že umělec, který od svého mládí projevuje takovou lásku holandskému a flámskému umění, až se snaží často o jeho napodobení, bude při návštěvě této země přímo v zajetí tohoto umění. Naproti tomu vidíme, že i když jistě nešel bez zájmu kolem obrazů milovaných svých mistrů, jsou to hlavně holandská města a život v nich, co ho nejvíce zaujalo. Nikoli však Holandsko moderní, bohaté a obchodní, nýbrž drobní, chudí a neznámí rybáři. Jeho sympatie k drobnému lidu se projeví nejen řadou krásných studií, ale i v obraze, představujícím rybí trh v Bruggách. Namalován s obdivuhodnou živostí, se smyslem pro atmosféru, jasné světlo a barvu, je zaplněn životem prodavačů ryb, charakteristickými postavami rybářů i prostým výrazem rybářských dětí.Již zde je patrno, jak realistický názor byl hlavní uměleckou tvůrčí linií. A ještě dále v tomto směru jde po svém návratu, když se usadí ve valašské vesnici a potom na samotě, v lesích u Hostýna. Zde mezi valašským chudým lidem, mezi horaly, sehnutými těžkou prací, se cítí jako mezi svými. Obrazy z Valašska, více snad studie, ať již jsou to pohledy na venkovské chalupy, nebo postavy venkovského proletariátu, ukazují sílu i živost Schwaigrova realismu, který není starého data, nýbrž který je tvůrčím činem umělce, vrostlého celou svou osobností v současný život a svět. Jeho umění však dokládá, jak kriticky se k této své době postavil a jak nekompromisně vyjádřil své sympatie a lásku k utlačenému člověku, i když se tak stalo proti konvenčnímu společenskému a životnímu názoru. Pro tento svůj postoj je Schwaiger charakteristickým zjevem tohoto období a právě proto přestává být přes svou výlučnost hádankou a je naopak logickým článkem tehdejšího vývoje.

Tvůrčí umění má vždy, ať se již jedná o jakoukoliv jeho slohovou podobu, hlavním znakem objevitelský charakter. Odkrývá nám vždy dosud nepoznané vztahy člověka ke světu, přináší nové sensace smyslové, obohacuje city lidské o nové nepoznané hodnoty, přináší nové myšlenkové bohatství. To jsou vlastnosti, s nimiž se setkáváme u každého pravého umění i u každého díla. Tuto vlastnost nalézáme i v našem krajinářství devadesátých let a počátku 20. století. V rychlém jeho rozvoji můžeme zajisté vystopovat i odraz všech změn, jak je navodil hospodářský a společenský vývoj u nás v této době. Tím však nemá být řečeno, že umění je pouhým zrcadlem. Vztahy jsou vždy komplikované a umění odráží jen určité složky života. Umělec často se vědomě staví kladně jen k některým stránkám života. Svým dílem pak často život a společenské zřízení ostře kritisuje, nebo svým dílem stojí i kontrastně proti konvenčním tendencím doby. Vyrovnává často myšlenkovou a citovou jednostrannost a chudobu života. Vztahy jsou tak složité, že by bylo chybou převádět všechna naše poznání na jakékoliv schema. Poznávat vývoj znamená naopak citlivě vyhledávat jemné vzájemné vztahy mezi uměním a životem v nejširším smyslu. Víme, že tyto vztahy nejdou vždy jen od základny společenské a životní k nadstavbě umělecké, nýbrž že působení jde často i obráceně a nadto je ještě komplikováno vzájemnými vztahy jednotlivých duchových oborů.

Devadesátá léta se vyznačují velmi silnými kontrasty. Vedle rychlého technického pokroku a rozvoje průmyslového, zejména pak růstu českého průmyslu, stupňují se i sociální rozdíly ve spo-

lečnosti. Proti posílení kapitalistického systému a jeho nabývání imperialistického charakteru jsou právě léta devadesátá dobou zvýšené organisační činnosti dělnické třídy a nástupem plného uvědomění proletariátu. Vedle pokrokových prvků, které svádějí neustálý boj s reakčním konservatismem, setkáme se právě v této době s dekadentními znaky, které jsou známkou rozpadu společenského. Jednostranné pak orientování života k technickému pokroku a racionalismus, který se stává nutnou pomůckou kapitalistické organisace, vyvolává jako protiklad zvýšenou rozcitlivělost a touhu po lyrickém a citovém životě. Není jistě snadné uvést všechny tyto složky do vzájemné souvislosti a není také dosti možné posuzovat vývoj umělecký pouze z těchto aspektů. Pak se nám může snadno stát, že naočkujeme konkretnímu vývoji uměleckému tendence jemu cizí nebo ne zcela rozhodující. Takovýmto způsobem bychom si mohli již na počátku skreslit význam a úlohu krajinářství v našem vývoji.

Na obraz krajiny se často pohlíží jako na umění menšího významu a ceny proti malířství figurálnímu. Tak tomu bylo na počátku 19. století, kdy byl nastolen ideál figurální klasicistické komposice. Okolnost tato se odrážela i v nepravidelném zařazení krajinářské školy na pražské Akademii. Avšak i nedávno se pohlíželo na krajinomalbu poněkud s despektem, ba hledaly se ve sklonu ke krajinomalbě tendence únikové. Je však protichůdné, že právě v době, v níž se žádá od umění realistické vyjádření světa a života, je význam krajiny v současném malířství brán v pochybnost. Vždyť motiv krajiny přímo souvisí a je podmíněn realistickým názorem. Vidíme již na vzniku krajiny v evropském malířství, jak je těsně spjat s kladným postojem k reálnému světu v době renesance. A podíl krajiny ve flámském a holandském malířství 17. století nelze si zdůvodnit jinak než právě realistickým charakterem tohoto umění. Také 19. století, v němž vůdčím motivem vývojovým je realismus, poskytlo krajinářství mnoho možností k plnému rozvoji. Ve vývoji českého malířství 19. století hrála krajina takovou roli, že můžeme často mluvit téměř o její převaze. Okolnost je tak nápadná, že se až ptáme, je-li tento zjev přirozený a z jakých pohnutek právě u nás tento mimořádný zájem vyrůstá. Jistě největší snad příčinou je již samotný ráz naší krajiny. Naše země je krajinně bohatá jako málokterá jiná. Při nevelké pak rozloze má tak pestrý ráz, že je možno v ní nalézt mnoho různých typů, od motivů rovinných až po horské strohé úseky. Pahorkatý charakter poskytuje mnoho různých pohledů — řeky, rybníky i jezera oživují zeleň stromů. I na lesy je naše země bohatá, a to opět na lesy různého charakteru. Nalezneme v ní malé smíšené porosty v kraji i horské lesy s mohutnými stromy. Tak již vnější charakter země je jakoby přímo utvářen pro umělce a všude se nabízejí malíři vhodné motivy. Jestliže si pak uvědomíme ráz našeho vývoje, v němž národní probuzení hrálo tak zásadní úlohu, nebudeme tak na pochybách, odkud vyrůstá náš zájem o krajinu. Národní uvědomění, které náš národ houževnatě a téměř krok za krokem dovedl až k vítěznému konci, je přece celé proniknuto vlastenectvím, láskou k zemi. A uvědomme si, že u nás, i v našem probuzenectví, není láska k vlasti uctíváním abstraktního pojmu. Pojem vlasti od počátku je přímo spjat s představou konkretní země, konkretních krajů. Vidíme to v naší poesii, malířství i hudbě. Není přece v tomto směru pádnějšího dokladu nad Smetanovu Mou vlast. Kromě toho český člověk má smysl vždy pro konkretní realitu. Jeho celý život a vývoj je spjat se zemí, kterou musil vždy tvrdě hájit a na ní bojovat o svůj život. Proto také u nás krajina je majetkem nás všech, je nedílnou částí našeho života minulého i přítomného, je přímo jakoby součástí života našeho národa. Není proto divu, že právě v době, v níž vůdčím motivem uměleckým byl kladný poměr k realitě, krajina se u nás stala tak častým motivem uměleckým a že jím je až dodnes.

Proto také nemůže nás udivovat veliké a intensivní hnutí krajinářské v devadesátých letech, neboť je logickým pokračováním dosavadní tradice. Zásadního významu v tomto procesu je povolání Julia Mařáka roku 1887 na pražskou Akademii. Umělecký význam Mařákův i jeho osobní přátelské chování přilákalo již na počátku řadu žáků do jeho školy. Mařák se o své žáky staral

s mimořádným zájmem. Nejenže vedl své žáky k systematické práci opřené o důkladné poznání skutečnosti, nýbrž nadto svým přátelským poměrem k žákům vytvořil atmosféru, která dala vznik žákovskému kolektivu. V zimních měsících pracovali žáci na studijních zátiších sestavených z nahromaděných předmětů. Rozštípané dříví, zelenina, koše a sudy byly nejčastěji předměty, na jejichž nepravidelné a složité struktuře se žáci učili poznávat přírodní tvary, vštěpovali si kázeň ve vystižení detailu a uvědomovali si jeho poměr k celku. Takto vyzbrojeni odcházeli v létě za vedení svého milého profesora do pražského okolí a zde byli postaveni přímo před přírodu. Zejména na Okoři, nijak efektním místě poblíž Prahy, zvykli si pak hledat krásu ve všední krajině, krajině nevyzbrojené romantickými kulisami a efektními pohledy. Je známkou vlastního Mařákova vývoje a jeho názoru, že vodí své žáky do krajiny, mohli bychom říci tak nemařákovské, jako je mělké údolí okořské. Vždyť nejvlastnějším světem Mařákova umění je les, k němuž přilnul na počátku z romantického zájmu a jehož vlastní poesii vycítil realistickým poznáním. Je proto až s podivem, že zájem svých žáků neorientoval i tímto směrem. Souvisí to však i s jeho vlastním, stále se prohlubujícím realistickým názorem, který z výlučnosti rozpíná se neustále do většího okruhu, nečiní rozdílu mezi jednotlivými druhy přírody. Vidíme již na jeho vlastních pracích, zejména jak je známe z jeho pozůstalosti, jak se vlastní jeho rejstřík motivický rozrůstá. Zdá se však také, že velkou úlohu zde hrálo citlivé porozumění a spíše ještě vytušení sklonů a zájmů žáků, které projevoval i výběrem krajin, do nichž své žáky vodil. Nevybíral tyto krajiny pro sebe, nýbrž s hlediska tužeb a sklonů mladých a proto tito nalezli tak příznivé podmínky k vlastnímu růstu.

Ve vytváření mařákovské školy nehrál však pouze vůdčí úlohu jen její učitel. Rozhodujícím činitelem byl zde v mnohém smyslu protichůdný umělec Antonín Chittussi. Ten vrátil se z Paříže s krajinou prosáklou intimním lyrismem, s volnými pohledy na krajinný detail, s láskou pro všední motiv a smyslem pro vzduch, světlo a atmosféru krajiny. Jeho obrazy, navazující na barbizonskou školu, byly pro žáky Mařákovy školy často významnějšími ukazateli směru než vlastní práce Mařákovy. Osobně byla to až tragická situace pro učitele, když jeho vlastní žáci, jimž projevoval lásku a porozumění, měli tolik smyslu a pochopení pro díla jiného krajináře. Pro další vývoj mělo však právě sloučení obou těchto principů dalekosáhlý význam a bylo i příčinou další úspěšné cesty našeho krajinářství.

Mařákova škola, methodicky vyzbrojená svým učitelem, záhy se projevila na veřejnosti. Již roku 1891 na Jubilejní výstavě dosáhla prvních úspěchů. Nejsilnějším a také nejvýkonnějším malířem byl František Kaván. Ten byl vlastně v čele celé skupiny a zastínil svým dokonale zvládnutým uměním, a to jak technicky, tak i názorově, všechny své druhy. František Kaván byl v této době také malířem, který realistický názor Mařákův a Chittussiho rozvedl dále a spojil tak nejdůsledněji ve svém raném díle snahy po objektivním podání přírody se subjektivním citovým poměrem ke krajině. Vidíme u všech žáků školy tuto snahu, ať již se jedná o O. Lebedu, mladého A. Slavíčka, J. Holuba, B. Dvořáka, V. Březinu a ostatní. U žádného z nich se však tento nový názor, který se příkře postavil proti popisnému, pasivnímu a nic neříkajícímu naturalismu, neprojevil díly tak harmonicky skloubenými jako právě u Kavána. Období toto netrvalo ani v tvorbě Kavánově dlouho, snad pouze asi pět let, kdy se vyžilo a bylo rozrušeno novými snahami, jak ještě později uslyšíme. Avšak toto krátké období, které se i u jeho druhů projevilo v časově různě dlouhých obdobích, znamená v tvorbě Kavánově i ve vývoji devadesátých let obdivuhodné vypětí tvůrčí energie. Můžeme říci, že danou úlohu vyčerpalo až do všech možností a proto také musilo být oživeno záhy novými tvůrčími výboji. Je přímo ve znaku této generace, že se nespokojila již jednou nabytým úspěchem, nýbrž naopak se neustále vydávala na nesnadnou cestu hledání a nových výbojů.

Na nejcennější výsledek práce této nové generace mladých nesmíme zapomínat. Jejich obrazy krajin nejsou jen technicky dobře provedenými díly, která zachycují určité pohledy a úseky kra-

jinné, nýbrž jsou v prvé řadě novými objevy české krajiny. I jejich díla, tak jako díla předcházejících generací, jsou prodchnuta láskou k české půdě a také česká krajina je jediným jejich thematem. Na rozdíl však proti dřívějšímu názoru nejsou již malíři přitahováni romantickými sceneriemi, nýbrž dovedou upoutat člověka tichou krásou nenáročného motivu a vědomě se zříkají všeho efektu. Jejich realismus se opírá o podrobné poznání přírody, nespokojují se však jen pasivním přepisem, nýbrž obrazem se snaží tlumočit svůj vlastní subjektivní poměr ke krajině. Nový poměr ke světu nepřevládá v jejich tvůrčím procesu natolik, že by nabyl v díle vrchu nad objektivním chápáním tvarů. Vzájemná vyrovnanost se proto zračí i ve vnější formě obrazů, které nevyjadřují střetnutí dvou sil, ani dramatický vzruch, nevyjadřují pohyb v krajině, nýbrž spíše jakýsi klid, až statické povahy. Celková forma je klidná, přírodní tvary jsou vyjádřeny se smyslem pro jejich prostorovost a proto také se silně uplatní i detail. Vyjadřovací technikou je barva, jejíž objektivní charakter je zlomen měkkým subjektivním tónem. Světlo v obraze není ještě prvkem, který by vnášel do obrazu pohyb a děj. Obloha je vždy zatažena světle šedými mraky, bez ostrých kontrastů, a proto je také světlo rozptýleno po celém obraze a oblévá rovnoměrně a měkce všechny tvary. Podmrak nazval František Kaván nejlepší snad svůj obraz této éry. Název vztahující se k tomuto obrazu mohl by být téměř programem. Již právě svým podmračným světlem, jak jsme o něm před chvílí mluvili. Avšak světlo, které je rozptýleno nad krajinou, nemá jen tvárnou funkci. Samo již svým stříbřitým chvěním navozuje určitou náladu zasněného lyrismu. Měkké šedé mraky, nikoliv určitých tvarů, přecházejí navzájem do sebe a ve význačné míře hrají podstatnou výrazovou složku v obraze. Není tomu jen zde, nýbrž i v ostatních dílech Kavánových i jeho druhů je obloha podstatnou součástí krajiny a vždy hraje v obrazech důležitou úlohu. Široké tahy štětce vzájemně se křižující propůjčují obloze i v její téměř jednotónovosti chvění, lehkost a vnitřní rytmus. Vlastní motiv Kavánova Podmraku je velmi prostý. Cesta v polích, ubíhající k obzoru. Avšak to, jak je podána nejen struktura hrbolaté cesty, ale i meze, zarostlé travou, s trsy polních nenáročných květů, a zaklenutí polí k obzoru, je provedeno s velikým mistrovstvím, jež nalezneme snad jen u starých Holanďanů. Ačkoliv se jedná jen o nepatrný výsek krajiny, přece tušíme šíři a pokračování i mimo obraz a nejsme nijak v pochybách, že se zde jedná o určitou konkretní krajinu v Čechách. Není zde zaznamenán popis, malíř také ani úmyslně neužil konkretního označení v názvu obrazu, nýbrž je zde podán výsek krajiny za určitého stavu, jak umělce zaujal, vzbudil v něm cit a zalíbení a vytvořil tak určitou lyrickou náladu. Tak umělec nám líčí ne pouze zajímavý motiv v krajině, ale svůj vlastní objev nové krásy, dosud nepovšimnutý, citové rozechvění, které se ho zmocnilo v okamžiku nového nálezu. Krajina a celé podání je prosyceno jeho vlastním zážitkem, tvůrčím zmocněním se přírody, lyrickým okouzlením. Výsledkem je pak obraz nejen realisticky pravdivý, ale nadto prodchnutý poetickým citovým prožitím. A to bylo to nové, co přinesl Kaván a jeho druzi.

V celé řadě obrazů, z nichž většina vznikla v letech 1894–96, Kaván uplatnil nový názor na krajinu. Hledal prosté motivy našeho venkova. Záběry z chudých vesnic – okouzlí ho skřivánčí píseň nad mladým zeleným obilím, vyhledává travnaté doliny i malé potoky, tu přírodu, s kterou se setkáme hned téměř za humny našich vesnic. Odváží se však i na velmi náročné motivy jako je obraz Železné hory, téměř panoramatický pohled, u něhož však celé popředí s kvetoucí loukou prozradí, jak malíř byl zaujat tím nejbližším kouskem země, který měl před svým plátnem. Tak jako ve všech těchto obrazech se setkáváme s podmračným, rozptýleným světlem, tak i charakteristickou je pro ně zelená barva, odstupňovaná v nesčetných barevných tóninách. Převládající zeleň je závislá na jarním rázu krajin, které tehdy jsou v popředí zájmu našich krajinářů.

Lyrická nota, poetický cit vede umělce až k vyslovené náladě. Tato vlastnost není výlučným majetkem Kavánovým ani Mařákovy školy, nýbrž je zjevem dobovým a je vlastně jakýmsi protipólem drsnosti a suchosti každodenního života. S tendencí lyrické nálady a citového rozechvění

se setkáme i ve figurální malbě, právě tak jako v poesii a literatuře. A také u Kavána pozorujeme od roku 1896, že alespoň na čas ovládne ho tato tendence natolik, že krajina se stane jen kulisou pro vysloveně náladové, literárně chápané zaměření. Tento zvrat ve vývoji Kavána nemůžeme si vykládat jen jako opuštění dosavadní úspěšné cesty. V obrazech, o nichž jsme dříve mluvili, ačkoliv si jich právem nejvíce ceníme z celé jeho tvorby, se Kaván vyjádřil cele. Další pokračování mohlo znamenat jen opakování. Tendence, jimiž Kaván žil a které také byly i všeobecným majetkem a jež stupňovaly účast subjektivní složky nazírání, vyžadovaly nových podání a nových objevů. Zde bylo však souzeno jiným umělcům, aby převzali vedení.

Již mladší kamarád Kavánův ze školy Mařákovy, Otakar Lebeda, prožil ve svém krátkém životě mnohem bouřlivěji vývoj svého uměleckého názoru. Počáteční obrazy Lebedovy se těsně přimykají do okruhu Mařákovy školy. Avšak již na nich lomenější barevné tóny prozrazují individuálně vystupňovaný citový vztah umělcův ke krajině. Thematicky pak je okruh jeho obrazů širší. Nezajímá se pouze o detailní výseky přírody, nýbrž pokouší se i o panoramatické pohledy do širého kraje. Zajímají ho i horské scenerie krkonošské, v nichž zápasí o plastické vystižení horského terénu i o proměňující se náladu mraků. Ve svých obrazech necílí k té harmonické velikosti a klidu jako je tomu u Kavána. Je neklidnější, nervnější a neuspokojen neustále hledá a zkouší. Proto také subjektivní účast v jeho dílech proniká intensivněji v popředí. Vypuštěný rybník Flughaus poskytne mu svou beztvarovostí a bezbarvostí podklad pro melancholickou, až pochmurně pesimistickou náladu. Lebeda ve snaze vyjádřit tuto náladu se mnohem radikálněji než ostatní jeho druzi odhodlá opustit konkretní plastický tvar a přetavit jej v malířský náznak. Proto se mu podařilo v obrazech, v nichž voda je hlavním motivem, zejména v záběrech rybníků, vyjádřit subjektivní lyrickou náladu mnohem intensivněji. Malířské podání se vědomě odlučuje od snahy po objektivním vyjádření, získává na volnosti přednesu a lokální barva se zcela přeměňuje v lomený, stříbřitý tón, který je nositelem lyrického výrazu. Lebeda je si však vědom, že se nestačí zastavit uprostřed cesty, že nutno jít rychle kupředu za hledáním nového výrazu uměleckého. Dosavadní způsob vyjadřovací, i ten, kterého sám dosáhl, nepostačí již, aby vyjádřil jeho vlastní touhy, ani duševní život současné doby. Nárazy nových proudů uměleckých, které k nám doléhají, ačkoliv značně opožděně a také velmi nepravidelně, zneklidňují a dráždí rozcitlivělého umělce. Objev nového tvárného prvku, jasného plného světla i konečně hnutí impresionistické revolučním způsobem zvrátily dosavadní názor na barvu a její funkci v obraze. Lebeda se vydá do Paříže, aby se přímo v centru, odkud nové hnutí vyšlo, seznámil s novými výboji výtvarnými. Je však zajímavé, že přes svou dychtivost nalézt novou cestu nevzdává se slepě a neztotožní se zcela s názorem a systémem impresionismu. Vytvoří sice po svém návratu několik záběrů z Karlových Var, které jsou viděny očima poučenýma na impresionistických obrazech. Jasné slunce, barevné skvrny, nová škála palety dosvědčují, že v těchto studiích nešlo malíři o nic jiného než vyzkoušet získané zkušenosti a zachytit barvou určitou situaci jasného slunečního dne. V obraze však, který můžeme právem pokládat za dohotovené a domyšlené dílo a který také i Lebeda sám takto označil již tím, že jím obeslal výroční výstavu Krasoumné jednoty roku 1900, setkáme se s vlastním přínosem Lebedovým. Nevelký obraz Na Lužnici, který vznikl v Bechyni, ukazuje nám výsledky, jichž Lebeda dosáhl. Údolí řeky Lužnice v mlhavém oparu je prosvětleno sluncem. Barevné podání se vyznačuje světlými tóny, tahy štětce jsou volné a malba je plošně pojata. Mohli bychom říci impresionistická faktura. Je beze sporu, že celkové pojetí je nemyslitelné bez impresionistického poučení. Přece však při podrobnější úvaze zjistíme, že barvy a barevné skvrny nejsou tak zcela závislé jen na dojmu, kterým na malíře musilo působit údolí řeky zalité sluncem. Vždyť již nápadným je jisté omezení barevnosti, které není ve vlastním charakteru přírody, nýbrž je dílem uváženého záměru malířova. V obraze převládá škála žlutých až bělavě nažloutlých tónů, do nichž se mísí tóny křídově zelené. Barevné tóny jsou drženy v plochách, které kontrastují

s modrými a bělavě namodralými tóny v pozadí. V celém obraze je patrný záměr malíře dosáhnout vyrovnané komposice barevných ploch. A to vše, tato nenáhodnost, záměry kompoziční, subjektivní volba barevných tónů, nezávisle na předloze, to jsou známky svědčící, že umělec nepřijal pasivně principy impresionismu, nýbrž pouze využil individuálně svého poučení. Konečně je také zřejmé, že vlastní barevný tón není v obraze užit pouze ve smyslu formálně skladebném, nýbrž je sám nositelem lyrického a náladového výrazu. Tato okolnost také spojuje i tento obraz Lebedův s předcházející tvorbou, v níž šel vždy za vyjádřením subjektivní nálady.

Tendence, které se uplatnily v Lebedově obraze Na Lužnici, ukazují jasně, že Lebeda se nechtěl spokojit pouze líčením a tlumočením nálad a okouzlení z přírody, nýbrž že toužil dosáhnout malířského stylu, kterým by mohl vyjádřit i složitější úlohy. To také jasně dokazuje jeho poslední nedokončená práce Bleskem zabitý. Zde se nejednalo již jen o krajinu, ani o zachycení úseku, nýbrž o pokus veliké a náročné komposice. Úloha, kterou si Lebeda dal, nebyla náhodná, nýbrž byla logickým výsledkem jeho dosavadního vývoje. Předpoklady, které však dosud si vytvořil ve svém díle, nebyly zakotveny ještě plně předcházející prací. Tak bylo mu přímo na obraze zápasit o výrazové prostředky. Barva, která je hlavním nositelem výrazu a výrazovým tvárným prvkem, je často těžce, až křečovitě nanášena a části obrazu jsou jakoby zející ranou nadlidského úsilí umělce. Přesto, že obraz sám je ztroskotáním umělce a jistě i osobně hrál úlohu v jeho předčasném tragickém konci, je přece úctyhodným svědectvím umělcovy odvahy a úsilí. Tímto obrazem se umělec pokusil osvobodit se z efektních, ale i jednostranných možností, které dával moderní malbě impresionismus.

Co se nepodařilo plně Lebedovi, vytvořit vlastní styl a současně i českému malířství dát dílo, v němž by tradice se spojila s novým názorem lidským i uměleckým v přesvědčující jednotu, to se zdařilo Antonínu Slavíčkovi. Šel svou, již v Mařákově škole poněkud odchylnou cestou a svým vlastním úsilím přes veškerou nepřízeň a neporozumění dosáhl mimořádným tvůrčím vypětím takové umělecké intensity svého díla, že nejen překonal všechny své vrstevníky, ale jeho dílo je i dnes neustále živé.

Antonín Slavíček se nedal strhnout příkladem Kavánovým, ba možno říci, že přistupoval z počátku ke krajině zdánlivě dosti nesměle. Nemáme alespoň od něho z těchto prvých let řadu obrazů, jak by to předpokládal pracovní a tvůrčí elán, který se zmocnil kolektivu Mařákových žáků. Nejvýznačnější krajina Z Polabí asi z roku 1891 ukazuje však již příčinu toho. Sám jednoduchý motiv s tenkými a větrem ohnutými stromy v popředí, poměrně jednoduchá barevná škála i jednoduchá úsporná technika, nebažící po efektech, i lapidární a výstižné vedení štětce v půdě v popředí a v náznaku pozadí, to vše ukazuje, že malíř, který se zastavil u tohoto motivu, viděl jej velce, snažil se jeho monumentalitu vyjádřit a nadnést. Avšak jestliže Slavíčkův obraz srovnáme s Kavánovými obrazy z této doby, musíme si povšimnout jednoho rozdílu. Kaván maluje své krajiny ztichlé, přijímající jeho vlastní náladu, kdežto zde vidíme, že Slavíčka zaujaly nejvíce stromy, ohnuté větrem, ne znehybnělé, ale neustále se prohýbající pod nárazy větru. Tedy pohyb, vlastní život přírody. Co zde je jen nesměle naznačeno, stane se u Slavíčka základním pojetím krajiny v dalším vývoji. To byl podstatný nový rys v našem krajinářství a toto pojetí instinktivně hledající vlastní život krajiny, nespokojující se krásnou scenerií, nýbrž cítící stromy, vodu, oblohu i domy jako výraz života, hnaly umělce, aby neustále zesilujícím tempem hledal a nalézal ve svých dílech doklady takto široce chápaného názoru na okolní svět.

Slavíček si byl vědom, že malířské prostředky, jak se rozvinuly v Mařákově škole a jak jich sám ještě užil v krajině Z Polabí, nemohou mu poskytnout dostatečné možnosti, aby vyjádřil, co cítil. Z příkladů malby plenérové i z řídkých tehdy ještě u nás příkladů impresionistické techniky si uvědomil, jakou úlohu hraje ve skladbě obrazu světlo, zejména plné světlo sluneční, a jakým prvkem výrazovým může být barevná skvrna. Došel však k těmto názorům nikoliv theoretickou

úvahou, ale vlastní zkušeností, postupně a nikoliv najednou. Zkusí plné světlo sluneční v záběru z bechyňské obory a zejména v obraze Pod stromy (1895). Hlavně na posledním díle vidíme, jaký život světla se umělci podařilo zachytit. Listy stromů se chvějí pod dotykem slunce a světlo pronikající stromovím kreslí pohyblivé sluneční skvrny na ploše trávníku. Vše se chvěje a světelné skvrny vnášejí do obrazu neustálý pohyb. Také vlastní podání odpovídá této tendenci. Světelné skvrny a dotyky slunce jsou podány volnými neohraničenými úhozy štětce. Sám motiv pak, zahradní kout u plotu, kde vlastně nenalezneme dominantu v podobě keře nebo stromu, svědčí o tom, jak malíř byl zaujat hrou světla na listech i v trávě. Příklady jiné malby, které viděl, mu usnadnily cestu. Avšak i obraz sám ukazuje, že zaujetí a objev světla v přírodě byly tak intensivní, že vynutily si vlastní pojednání obrazu. A tento postup je pro Slavíčka příznačný. Nikdy si nevykonstruuje napřed styl obrazu a jeho techniku a nehledá k této konstrukci teprve náplň. Proto také nelze ho označit slovem impresionista, alespoň ve smyslu francouzského, tedy čistého impresionismu, ačkoliv i on použil některých, hlavně technických poznatků tohoto směru. Již v následující serii obrazů, líčících většinou podzimní náladu v oboře ve Veltrusích a ve Hvězdě z let 1896–97, uvolní vědomě své malířské podání v drobné barevné skvrny. To mu umožní vyjádřit změť spadalého listí na zemi i neklid a neustálé chvění ve větvích a pních stromů. Na vydobytí těchto poznatků spočívá slavná jeho Břízová nálada z roku 1897, kde malíře zaujala vertikální hra štíhlých březových kmenů, chvějící se mezi zemí pokrytou spadalým listím a jen jakoby nadýchnutými korunami stromů. Velmi nesnadný motiv k vyjádření a nevděčný svou neefektností sám však ukazuje, co malíře zaujalo. Nikoliv efekt bílých kmenů, ale ten život zakletý uvnitř březového háje, onen nekonečný pohyb světla, prosvítajícího mezi kmeny, ono neustálé chvění tenkých bříz a pohyb v listoví. Jak úspěch Břízové nálady neznamenal však pro něho jen dosažení určitého technického postupu, ukazuje nejlépe to, že tuto techniku, kterou tak virtuosně ovládl, dále již neopakuje. Současně zbavuje se melancholické náladovosti, která v těchto obrazech byla i částečným poplatkem dobovému sklonu. Přistupuje nadále ke krajině přímo a spontánně, aby se tím intensivněji mohl zmocnit jejího života. V Červnovém dni (1898) v širokém a energickém rozmachu rozezvučí v plném slunečním světle fanfáru jasných, veselých tónů. Temperová technika propůjčila odstínům zářící svítivost. Bohatá tónová proměnlivost červených střech zlákala Slavíčka, aby tento motiv rozvedl samostatně v obraze, který nazval přímo Červené střechy. Avšak zde není to jen hra světla na červených plochách střech, vyvolávající celou škálu barevných tónů a pohyb bílých mraků na úzkém pruhu oblohy, ale je to i nový element, který je přímo zdrojem neklidu. Vodní hladina odráží obraz domů, červených střech i pohyb oblohy. Tak je celý obraz naplněn pohybem, neustálým životem a neustávající změnou. V obrazech okořského potoka je ještě okouzlen tímto přírodním zrcadlem, nestane se však specialistou vodní plochy. Ta je mu pouze detailem krajiny, zatím co touží čím dál usilovněji se zmocnit krajiny v celé její podstatě, ne pouze opticky, ale všemi svými smysly. Nejde mu jen o to vyjádřit malebnost kraje, chce krajinu vyjádřit celou, se vším. Nedovede se také dívat na krajinu nezúčastněně, chladně. Ačkoliv má nadmíru citlivý postřeh pro barvu, nežene se za pouhou barevností, nevidí před sebou pouze stromy, pole, trávu, květy a oblohu, ale za vším vidí i člověka, jeho život. Slavíčkův pohled a úsilí o krajinu je prodchnuto humanismem, láskou k vlasti. Již tím je spojen s tradicí národa, jehož je členem. Jeho snažení a hledání, které je od počátku vedeno těmito tendencemi, se v celé šíři a hloubce uplatní, jakmile přijde do kraje, který se mu přímo nabídne svým rázem, životem lidu i svou historií. Je tomu tak v Hostišově, kde jihočeský hornatý terén, poněkud sychravý, jednoduchých tvarů, ale veliké šíře, v němž může cítit nejen studené ovzduší, ale i těžší podmínky životní, ho podnítí k zmonumentalisování prostých motivů. Vidí v té krajině ne pouze život okamžiku. Přírodní nálady, jichž je sám svědkem, spojují se v jeho mysli s lidem, který žije v těch chalupách, který těžce pracuje na polích od generace ke generaci. Krajina mu splývá ve své součas-

nosti s životem již dávno minulým. Jeho vznícené smysly, radující se z dosud neobjevených krás, tvoří obrazy, v nichž velikost spočívá nejen ve vysoké kultuře malířské, ale zejména ve velikosti jejich poesie. Je obdivuhodné, že Slavíček, který bývá často označován za impresionistického malíře, nikdy nevyhledával úrodné krajiny v rovině, jež mu mohly snadno poskytnout úplnou pastvu barevných tónů v plném slunci. Největší záliby nalezl totiž v horských krajích, spíše smutných a sychravých. A vždy cítí s lidem, který zde musí neustále zápasit s nepřízní. Je v tom i cit sociální a hluboce lidský, který ho vede v tyto kraje a mezi tento lid. Sám bojoval, sám neustále zápasil a proto také měl pochopení pro zápas druhých. Není to proto náhoda, že nalezl zálibu na Českomoravské vysočině v zapomenutých Kameničkách. Sychravá studená krajina, vystavená nepřízni povětrnosti, často zahalená v mlhy, otevřená ostrým větrům, skoupá k člověku. Co z tohoto kraje, nad nímž se neustále honí cáry mraků, dovedl vytvořit Slavíček! Jak jej pochopil a jak velce dovedl pohledět na tento kraj a objevit jeho hodnoty! Jeho obrazy nejsou okouzlením z povrchu kraje — to by zde také těžko hledal. Nebyla by stačila pouze moderní technika, uvolněná impresionismem, na vybudování a nadnesení prostých motivů do té monumentality, jak ji nalézáme v Slavíčkových obrazech z Kameniček. Byl zde zejména lidský vztah umělce k celému kraji, k jeho lidu a práci a k celému dění, jež neustále prochvívá touto opuštěnou studenou zemí. Proto mají některé obrazy z Kameniček nádech určité dramatičnosti a máme často před nimi pocit, jako by nám vyprávěly. To nejsou idylické krajiny. Je v nich neustálé napětí a vzruch. I největší dílo tohoto období, nazvané symbolicky U nás v Kameničkách, přes svůj poněkud dekorativní klid je naplněno vnitřním napětím v průzračné chladné atmosféře. Mraky na nebi, jejichž účinek je zdvojen ještě odrazem v hladině rybníka, napovídají svou neurčitostí náhlou změnu.

Bylo již řečeno dříve, že Slavíček neustrnul nikdy na určitém způsobu práce, nespokojil se získaným úspěchem technickým a nevytvořil ze svých záběrů krajinných nikdy schema. Naopak vidíme, že nová krajina znamená pro něho vždy nový pohled. Jako by při vstupu do nového kraje ztratil svůj dosavadní zrak. Objevuje i pro sebe vždy novou krásu, vždy nové charakteristické rysy. Přímo z poznání krajiny vyvěrá jeho nový pohled. Když přijde do Kraskova, změní se téměř zásadně jeho dosavadní zření. Nikoliv již široké záběry do krajiny, jak tomu bylo v Kameničkách. Vesnické chalupy a plné slunce, žár a horko cítí kolem sebe a je jimi zaplněn. Barevné tóny se prosvětlují, nabývají živosti. Barevný nános se při tom zeslabuje, až dosahuje v některých obrazech akvarelové tenkosti. Barevná skvrna se odvážně zvětšuje a její tvar začíná hrát důležitou roli výrazovou ve skladbě obrazu. To se stupňuje zejména v posledních obrazech z Oldřichovce a z Rybné. V těchto dílech je barva odhmotněna a výrazovost i pohyb skvrny jsou tak silné a nabity intensivním životem, že krajiny pozbývají veškeré statičnosti a jsou prodchnuty prudkým životním varem. Barevná skvrna v těchto dílech pozbyla své pasivní impresionistické funkce, není jen nositelem barevného tónu, ale silnou výrazovou a skladebnou složkou. Slavíček nikdy nepřistoupil na úzký program impresionismu, chápal totiž krajinu šíře, jako živý organismus a nedovedl ji ochudit o její vztah k člověku. Tím dosáhl v rychlém a intensivním vývoji vysoké výtvarné výrazovosti, podnícené nejen smyslovým zanícením, ale naplněné i širokým citem humanistickým. Proto také nám mohl svým dílem objevit novou českou krajinu, dovršit práci našich klasiků a ukázat i cestu dalšímu vývoji.

Avšak tím není zdaleka vyčerpána tvorba Antonína Slavíčka. Je až obdivuhodné, jaké bohatství a šíři nalezneme v díle umělce, který mohl soustavné práci věnovat pouze 15 let svého života. Již velmi záhy projevuje svůj zájem ne pouze venkovské krajině, ale i městu. Postupem času se stává malířem Prahy. Ale tak jako při výběru a pojetí krajiny jde svou vlastní cestou, tak i poměr malíře k městu je zcela osobitý a nejde konvenční cestou malířů Prahy. Nestává se specialistou a proto je největším malířem svého rodného města. Již první snad obraz Opuštěný kout z roku 1900 je

charakteristický. Praha je zaplněna krásnými architekturami a poskytuje mnoho překvapivých a malebných pohledů. Z tohoto celého bohatství zaujme Slavíčka skupina starých, zcela prostých a všedních domů na břehu řeky. Domy, kde přebývá pražská chudina, mají pro něho své kouzlo, cítí s tím opuštěným koutem bez efektů, ba téměř jakoby bez života. Avšak přece ty oprýskané omítky, nakupení domů i konfigurace střech promlouvá k němu tichou a tesknou písní. Není zde pouze zájem malíře, který se zde zastavil, ale byl zde přítomen také člověk s citlivým srdcem. Neznamená to však, že by vyhledával v Praze vždy opuštěné kouty. Přece však je jeho zájem zvláštní. Nepoutá jeho zájem palácová architektura a vznosné stavby kostelů a chrámů. Objevuje však pohledy do ulic a koutů, kde každá zeď, střecha, okna i dveře a malé krámky jsou naplněny životem lidí i minulých generací. Miluje historii, cítí ji. Proto se stává malířem mizející Prahy, která tehdy je odsouzena k zániku asanačními pracemi. Maluje pohledy z Ghetta i ze Starého Města. Maluje však i deštivé nálady na nábřeží a na Letné. Maluje hemžení lidí na ulicích, zajímají ho pražská náměstí, zakrytá typickými trhovými deštníky. Tak jako krajinu cítí město jako celek, je mu živoucím organismem, neodděluje architekturu od lidí. Jeho pohledy z Prahy jsou nabity životem a nassáty napětím i vzruchem městského života, jsou vyjádřením ne pouze podoby, ale je v nich zachycena i atmosféra a z náhodné nálady je vydobyto až dramatické napětí. Tak je tomu na příklad v obraze Eliščina mostu.

Avšak Slavíček se nespokojil pouze detailními pohledy do pražských ulic a náměstí. Město, s nímž byl srostlý, ho lákalo i jako celek. Roku 1907 byl vyzván městskou radou pražskou, spolu ještě s jinými umělci, zda by nechtěl malovat některý z pohledů na Prahu. Slavíček si vybral pohled od Ladví, z Kobylis. Je to pohled na celou Prahu, v popředí s holešovickou periferií. Praha je zde podána jako celkový živý organismus. Detaily se ztrácejí v moři domů a vlastní Praha je v pozadí. Byl to dosud Slavíčkův největší obraz a malíř zde po prvé zkusil, zda může se svými dosavadními zkušenostmi zvládnout veliký formát. Výsledkem byl sám spokojen a plným právem, neboť veliká plocha obrazu nijak neztenčila dosavadní sílu a výraznost Slavíčkova umění. Úspěch, kterého dosáhl, pobídl ho, aby se pokusil o ještě větší pohled na Prahu. Vlastní iniciativa, s níž přistoupil k řešení vytčeného úkolu, dodávala mu síly a odvahy. Vybral si pohled s Letné, takže Praha ležela před ním, plná detailů, života, měnících se tónů, s nesčetnými zdroji kouře a ztrácející se v dáli v mlhavém oparu. Udržel celý obraz barevně v namodralém ovzduší a zachytil nejen město v jeho vzhledu, ale prodchnul jej i životem. Je to moře domů, střech, ulic, věží a komínů v neustálém jakoby rytmickém pohybu. Na Slavíčkově obrazu není město pouze vidět, je možno i slyšet jeho šum a dech. Oba tyto obrazy byly velikým darem rodnému městu, neboť byly objevitelskými díly nové Prahy.

Bohužel nedokončeným dílem zůstal třetí veliký obraz s pražským motivem, Katedrála sv. Víta. Zápas, který podstoupil s tímto architektonickým kolosem, je však i v zachovaných nedokončených plátnech svědectvím umělcovy houževnatosti a jeho neuhasitelné touhy po nových objevech. Úlohy, které si celý život kladl, nebyly snadné, ale umělec do jejich řešení dával sám sebe celého s takovou vášnivostí, že dílo je přímo nabito životní energií, elánem veliké umělecké duše, je zaplněno životní poesií. Jeho dílo je vpravdě národní, neboť je spojeno s lidem, jeho historií a tradicí velikou láskou a citem umělce a člověka.

* * *

Profil rozvoje českého krajinářství na rozhraní dvou století by nebyl úplný, kdybychom se nezmínili o Antonínu Hudečkovi. V záři Slavíčkova genia ustupuje Hudečkovo dílo vždy poněkud jakoby do pozadí, ačkoliv přispěl podstatnou měrou k rozvoji nového českého krajinářství. Od počátku měl Hudeček smysl pro tichou poesii světa, pro náladovost. I když tento sklon k subjektivní náladě byl v devadesátých letech úkazem dobovým, a Hudeček se mu také v této době plně vzdal, přece pozorujeme, že smysl pro lyriku až někdy melancholickou byl u něho hlouběji zakořeněn.

Ba mohli bychom říci, že téměř vědomě hledal neustále výtvarné prostředky, aby dosáhl vyjádřit cit a jemné ozvuky okolního světa ve své duši. Nálada, do níž se ponořil, se často vznáší nad jeho obrazy a zvučí jako vysoko laděná struna, tónem sotva zachytitelným. Porovnáme-li jeho díla se Slavíčkovými, nalezneme snadno zásadní rozdíl. Slavíčkovy obrazy jsou nabity pohybem, neustálým vzruchem, jeho oblaka se nad krajem pohybují, ba někdy přímo letí. Jeho paleta je proteplena smyslovým zanícením. Plátna Hudečkova jsou naproti tomu chladná, tichá, někdy téměř jakoby zakletá, panuje v nich ticho, téměř až mrtvé. Slavíček objímá život kolem sebe, Hudeček jako by se neustále každým svým pohledem, každým postřehem ptal po smyslu života, jako by hledal neustále odpověď na otázku o záhadě života. Je vážný, neustále v krajině rozjímá a stav umělce se zrcadlí v krajině. Proto postřehneme vždy u něho jakousi tesknotu, až i melancholický smutek. Miluje již na počátku mírně rozčeřelou hladinu potoků, nad nimiž se zadívá na neustále zanikající vlnky a opět na jejich nový růst, fascinován téměř tím nekonečným pohybem. Nezajímá ho často krajina na březích, nevyhledává efekty. Kolem je ticho a je slyšet jen nekonečné ševelení vody. Miluje měsíční noci, v nichž objem stromů se zvětšuje do neurčité temné tajemnosti a kde měsíc se pohupuje na klidné hladině rybníka. Miluje večerní ticha, kdy krajina ztrácí svůj detail a tichá nálada umírajícího dne proniká atmosférou. Miluje podzimní dny, cesty zapadalé zlatovým listím, zátiší mezi stromy, kde jedině potok odnesl zlatavou pokrývku odumírající přírody. Má rád samotu, a když maluje lidi ve svých krajinách, jsou to vždy tiché postavy, více stíny jakoby do sebe uzavřené. Neustále také hledá techniku, kterou by mohl vyjádřit všechny své tuchy. Použije impresionistickou techniku skvrny, nesnaží se však jí vyjádřit jen optický vjem. Jde mu o výraz nálady a proto se nebojí ani použít bodové techniky pointilismu. To je však jen pokus. Je v základu realistou a záhy poznává, že synthetická forma mu poskytuje více možností výrazových. A poněvadž mu jde vždy více o vyjádření nálady a subjektivního pohledu na kraj, vynechává detaily, stahuje formu do výrazné zjednodušenosti a barevné plošnosti. Jeho malba dosáhne často až dekorativního zjednodušení a určité stylisace, aniž by však tato se stala samoúčelnou. Je v této své snaze povzbuzen i dobovými proudy Podnětnou je i výstava E. Muncha v Praze roku 1905. Ten mu ukáže odvahu zkratky i sílu barevné výraznosti, aniž by však Hudeček slepě ho následoval. Je stále svůj, je realista a neopouští tuto základnu. Dostane se mu však odvahy k lapidární zkratce, k výraznému stažení formy a k barevné výraznosti. To jsou vlastnosti, které mu pak dovolí zabývat se thematem, k němuž je neustále přitahován. Horské kraje s velikými pohledy, v nichž se uplatňují velké horské formy, rozsáhlé plochy pastvin, vřesoviště i bažiny, kde člověk je osamocen a kde krajina má v sobě plno tajemné záhadnosti. Nespokojí se již mírnými horskými kraji. Přilákají ho Alpy a později Tatry. A zejména zde nalezne krajiny horských jezer, které v zjednodušené formě a v lapidárním podání Hudečkově dostávají výraz úděsné osamocenosti. Hudeček neustále hledal vysvětlení záhady života. Hledal je vždy znovu a znovu při každém svém obrazu. Někdy jen tiše meditoval, jindy pak až sveřepě se snažil přírodě její tajemství vyrvat. Jeho umění je naplněno osobním trpkým bojem a hledáním. Základní tón jeho díla souvisí těsně s dobovými tendencemi na počátku 20. století. Příbuzné znaky nalezneme v poesii, literatuře i hudbě. Výtvarný projev Hudečkův a promítnutí této dobové, zcela však osobně prožité a podané náladě v krajinářskou tvorbu, to jsou vlastní nové znaky, jimiž obohatil vývoj našeho moderního umění.

* * *

Realismus devadesátých let se v pokrokové frontě umělecké dostával postupně z popisného charakteru. Účast subjektivní složky při procesu tvůrčím i oživení objektivního názoru malířského zkušenostmi plenérovými i názorem impresionistickým poskytovaly vývoji výtvarnému nové výrazové prostředky a umožňovaly mu tak, aby vtahoval do sféry umělecké nové oblasti.

Poměr k životu je mnohostranný. Zvídavé oko umělce nespočine jenom v krajině. Jeho zájmu neujde ani člověk a jeho život. Je pochopitelné, že pro naše malíře je přitažlivým objektem venkovský lid, téměř jakýsi pendant ke krajině. Tento zájem o venkovského člověka a jeho život má však v našem umění ještě svůj zvláštní charakter. Již tradicí, a to od doby Josefa Mánesa, je spjat tento zájem o venkovského člověka s pozorností k svéráznému životu a kroji našeho lidu. Tyto tendence jsou ještě podpořeny národopisným studiem, které se snaží zachytit neustále rychle mizející zvyky, písně i kroj našeho lidu. A tak vidíme právě v letech osmdesátých a devadesátých celou řadu malířů, kteří se zabývají tímto thematem. Jsou to většinou malíři, kteří realistické školení prodělali v Mnichově. Je jisto, že i příklad mnichovského malířství, kde genre z prostředí venkovského nebyl zjevem řídkým, mohl zde hrát jistou podnětnou úlohu. Avšak stará tradice u nás a neustálý zájem o lidové umění, které se v názoru často krylo s pojmem národního umění, byly hlavními podněcovateli znovu oživlého zájmu o lidovou thematiku. Většinou však umělci se dostávali k tomuto thematu, mohli bychom říci, nepřímo. Zabývali se prostředím, v němž sami nevyrostli, až teprve tehdy, když se nějakým způsobem podnítil jejich zájem. Tak tomu bylo u Jaroslava Věšína, rodáka z Vraného u Slaného, který odchází roku 1884 na Slovensko, později pak do Bulharska. Věšín svou činností ovlivnil nejen vývoj v těchto zemích, ale působil v mnohém i příkladem na ostatní české umělce, kteří se zajímali o motivy národopisného charakteru. Tito umělci netvoří stylově jednotnou skupinu, spojuje je pouze systematický zájem o podobná a velmi si blízká themata. Zvláštní místo mezi nimi zaujímá Jožа Uprka. Již tím, že byl malířem slováckého lidu, z něhož sám vyšel. Narodil se roku 1861 v Kněždubě na Moravě a strávil celý svůj život mezi slováckým lidem. Od počátku let devadesátých Uprka zvládne malířskými prostředky záběr skutečnosti a dovede se zaujetím vyjádřit samorostlý charakter slováckého lidu a života. Již v této době jde však jeho zájem dvojím směrem. V prvé řadě je to zájem o vlastního člověka, jeho charakter, jeho práci a těžký život. Jeho mnohé obrazy, zejména z let devadesátých, nezapřou ani sociální cítění umělcovo. Ony hlavy s hluboce vrytými vráskami, stažená ústa starců a stařen výmluvně mluví o těžké lopotě slováckého lidu. Avšak jsou přímo obrazy, v nichž tento záměr umělcův vystupuje do popředí. Obrazy takovéto nemluví jásavými barvami o sváteční pohodě, nýbrž nezakrytě líčí těžký život lidu. Nalezneme tento rys na příklad v obraze Na pastvě (1893), v Rozsevači (1894), zejména pak v nejkrásnějším snad díle, označeném Štěrkař (1895). K těmto se druží i Odpočinek (1895), Sekáč (1896) a řada jiných. I v celé kompozici, výmluvně nazvané Do Rakús — na žně z roku 1898 vyjádřil v průvodu Slováků, jdoucích se ženami a s dětmi, těžkou pouť za živobytím. V prvé řadě průvodu hrají dva Slováci na housle, zatím co třetí je drží pod paží. Není to veselá píseň, která plyne ze strun. Nestrhne třetího houslistu a nerozveselí průvod, jen je udržuje v chodu. — Avšak tato smutná stránka života na slováckém kraji není jediná, která podněcovala Uprku v tvorbě. Nevidí jen takto život svých krajanů. Jsou sváteční chvíle, kdy se vytahují z truhly nádherné barevné kroje, a pak vyhlíží slovácká vesnice jinak. Vše, co ve všedním shonu mluví o bídě a utrpení, mizí pod jásavě barevnými nedělními kroji. Tato záplava barev, vytrysknuvší v tvůrčím rozmachu lidu, nejvíce poutá pozornost malíře. Aby dosáhl svého cíle a mohl vyjádřit na plátně barevnou fanfáru rozlitou na zelené ploše trávníku, k tomu mu dopomohou nové objevy malířské, jež tehdy se u nás, jak jsme viděli již dříve, hlásí ke slovu. Zkušenosti plenéru mu usnadní cestu k poznání funkce slunečního světla na barvu a impresionismus mu uvolní tah štětce a umožní mu vyjádřit ten okamžitý dojem barevné hry. Uvolnění z dosavadní techniky lomených barev a tendencí barevně modelačních se projevuje v Uprkových obrazech let devadesátých zejména tam, kde je uchvácen barevností. Veliké komposice, které jsou vždy více jen výseky ze skutečnosti, Jízda králů, Pouť u sv. Antoníčka a Lanžhotské hody prozrazují nejvíce Uprkovu touhu vyjádřit barevnost, jásavost a temperamentní živost slováckého lidu. V řadě obrazů, zejména jednodušších záběrů, tato stupňovaná barevnost dosáhla čistého výrazu. Již však zde je

patrno i nebezpečí, které tkvělo v důsledném sledování této cesty. Barevný dojem strhl natolik zájem umělcův, že jeho pozornost se neustále orientovala na barvu a kroj. Zájem se soustředil na zachycení barevného dojmu, stával se jednostranným. Barva pohltila člověka. Ten se stal jen nositelem svátečního kroje. Zmizel téměř z okruhu umělcova Slovák všedního dne, Slovák práce a zkrušený bídou, vzdorující životní nepřízni. Kroj a jeho barevný účin opanoval téměř výlučně zájem umělcův. Vystupňovaná barevnost nesla pak v sobě i další nebezpečí, zejména po seznání dekorativních tendencí malby vídeňské Tehdy po roce 1902 počíná v malbě Uprkově dekorativní uplatňování barevné skvrny i rytmické rozvržení podélné komposice, jako je tomu v Pohřbu (1903). Dále pak až do konce života rozvádí v nesčetných obrazech Uprka svůj styl formálně i thematicky. Hlavním a nejcennějším dílem jeho tvorby jsou léta devadesátá a kolem roku 1900, kdy dokázal vlastní výrazovou formou výtvarně vyjádřit život svého kraje, kdy dovedl cítit nejen jas a slávu, ale i strádání a těžký úděl slováckého lidu.

* * *

Jestliže realismus přešel v krajinomalbě od uzavřené formy a objektivního chápání skutečnosti k novému stadiu, v němž se uplatnily i subjekt i nové objevné pohledy na svět, využívající method plenéru i převratného názoru impresionismu, byla tato cesta ve figurální malbě mnohem nesnadnější. Záhy se poznalo, a to již v malířství francouzském, ve vlasti impresionismu, že methoda tohoto směru chová v sobě značně omezené možnosti. Přepis barevného dojmu a jeho analysa neposkytovaly dosti možností, aby jich bylo beze zbytku použito při náročné malbě figury, ba dokonce ve figurální komposici. U nás pak situace je ještě komplikovanější. Poznání plenéru i impresionismu přišlo k nám poněkud opožděně, kromě toho do prostředí a života zcela jiného než tomu bylo ve Francii. Jako vždy v takovýchto případech sráží se nové poznatky přicházející odjinud s domácí tradicí a záleží na síle nadání, zda z tohoto střetnutí vyroste umění samostatné zákonitosti, které je schopno býti mluvčím vlastního života. Viděli jsme již, že v našem krajinářství jsme v tomto procesu znovuutváření obstáli s úspěchem a že výsledkem byl výraz, kterému neprávem a zcela povrchně bychom mohli přisoudit vlastnosti skutečného impresionismu. Spíše můžeme mluvit o realismu oživeném výboji impresionismu. Pozorovali jsme již v krajině, že i zde jsme se setkali s příznaky v jistém smyslu vzdálenými vlastní krajinomalbě. Jsou to ony nálady, které na příklad u Kavána dostávají po roce devadesátém šestém sklon k literárnosti. Jsou to také motivy bludiček a Psyché v krajinách Hudečkových. Vlna spiritualismu, která se ozývá v letech devadesátých v literatuře, působí i na výtvarné umění. Jistě bychom se mohli ptát, jak je možný vznik a existence tohoto proudu v umění současně vedle vyslovených tendencí realistických. Vývoj však často se vyznačuje úplnými protiklady. Zejména umění se často vyjadřuje zcela protichůdně. Což nebývají již forma umělecká i často obsah v protivě k životu hospodářskému a společenskému? Vždyť právě v devadesátých letech a po 1900, kdy vidíme, že život je opanován technikou, ba je jí přímo přetvářen, a kdy společnost je již zcela zjevně ovládnuta a spoutána principy kapitalismu, právě v této době pozorujeme v umění tendence po duchovějším obsahu, po lyrickém poetismu a zvýšenou citovou sensibilitu. Vzniká tak reakce proti jednostranné orientaci života a ve výtvarném umění se tato situace nejvíce odráží ve figurální malbě. Bude pak nejlépe, když si ji osvětlíme na příkladu nejvíce průkazném, na tvorbě Jana Preislera. Již na škole prof. Ženíška si osvojil dokonalost kresby a její závažnost prokázal v celém svém díle. Avšak opouští záhy alegoričnost a akademičnost svého učitele. Naopak v kresbě, která je mu neustále důležitým pomocníkem, z počátku pak i často cílem, cítí velmi citlivě a také citově skutečnost. Jeho studijní kresby postav ke komposicím i studie modelů a aktů jsou z nejlepších našich novodobých kreseb. Jak záhy získává svůj vlastní vyjadřovací sloh v kresbě, tak i záhy si již staví program své tvůrčí práce. Rozvíjí jej

dále, neopouští však základní linii, takže jeho tvorba je mimořádně jednotná. To v této době neustálých změn je jevem vzácným a je také příznačné pro charakter umělce. Roku 1895 vytvoří kresbu uhlem a pak olej téhož námětu, kde se snad po prvé setkáme s typickými znaky Preislerova umění. Představuje ženu na cestě v zahradě, držící v náručí květiny. Nad ní se sklání nadzemská okřídlená bytost a líbá ji. Byla to první Preislerova práce po odchodu z Akademie a Preisler ji vystavil až roku 1900 pod označením Karton. Později dostalo se této komposici názvu Polibek. Můžeme při této komposici, právě tak ve známém Švabinského Splynutí duší, mluvit o vlivu anglických preraffaelistů i o symbolice rosettiovské. Avšak tato okolnost nám mnoho nevysvětlí. Proč právě v této době, kdy u nás převládá realistický názor na skutečnost a kdy život se rozvíjí ve znamení technického pokroku, zapůsobí tento závan jakési neskutečnosti? Povšimněme si však, z čeho se skládá komposice. Co staví umělec proti sobě. Na jedné straně je to žena, která – ačkoli je její šat anticky zjednodušen – nijak nezapírá, že je ženou své doby. Tedy té současnosti, v níž malíř tvořil. Naproti ní postava zcela neskutečná, vysněná. Není to záměrné stavění dvou protikladů? A není to také vyjádření dobové nálady, která musila pociťovat neustálý rozpor mezi stroze a jednostranně se rozvíjejícím životem a mezi lidskou věčnou touhou po životě krásném? U Preislera tento motiv nezůstal osamocený. Dostává sice jinou podobu, ale obsah a tendence je táž. Nesní pasáček z Velikonoc, prosycen také nejistou tuchou, o krásnějším životě? Neženou se postavy z triptychu Vítr a vánek opět za lepším ideálem? Konfrontace skutečnosti a snu je základem komposice o dobrodružném rytíři. Proto také miluje Preisler jaro, neboť je počátek rozvíjejícího se života. Proto i v jeho komposicích je neustále stavěna žena a muž jako základ a dva protipóly života. Není to však ještě život v plném rozvití, nýbrž neurčitá tucha toho, co přijde. Tím dostávají jeho komposice často neskutečný, až pohádkový ráz. Avšak tendencí umělcovou není uprchnout do vysněného neskutečna, nýbrž vyjádřit věčnou lidskou touhu po lepším životě. Tak jako v triptychu Jara, tak také v Obrazu z většího cyklu staví proti reálnému jinochu vysněnou postavu ženy. Ne, Preisler nežil na jiném světě, ale rozcitlivělými nervy vyciťoval problematiku životní své doby. Život se mu promítal v osudu lidského individua a bolestně cítil neustálý rozpor mezi skutečností a touhou člověka. Proto i jeho projev odpovídá celý době. Užije malířské techniky uvolněné impresionismem, avšak tah štětce tak jako celá struktura kresebná a komposiční se opírá o stylisaci. Tím i barva dostává novou funkci a stává se nositelem výrazu. Styl, kterého se Preisler dopracuje, je již svým výsledným účinem předurčen k dekorativním účelům, k nástěnné malbě. I v této tendenci ztělesňuje Preisler touhu doby po monumentální dekoraci a zejména po stylu. Jako reakce proti uvolněnosti impresionismu a jeho bezobsahovosti přichází právě v této době, zejména na počátku dvacátého století, všeobecná touha po stylu, po nové kázni a komposiční vázanosti v umění. Preisler v této touze, tak příznačné pro dobu, hraje důležitou úlohu u nás. Věnuje mnoho úsilí studiu komposičních zákonů v malířství minulosti a sám zejména v konečné fázi svého vývoje se houževnatě věnuje řešení a hledání nové komposiční zákonitosti. I když jeho snaha, tak jako ostatních v této době, zůstala jen individuálním zápasem, neboť k vytvoření jednotného stylu chyběly nutné předpoklady základní jednotnosti názorové již v samotné době, přece jeho úsilí a nezištné zanícení jsou důležitým prvkem dalšího vývoje. Ve svých komposicích Jara, Černého jezera, v Pokušiteli, Adamu a Evě, koupajících se ženách vytvořil poetické obrazy věčného problému muže a ženy, skutečnosti a snu. Můžeme tedy říci, že jeho umění je natolik poplatno době, že by jí sloužilo, nebo že by vyjadřovalo pouze pasivně náladu a touhy tehdejší vládnoucí společnosti? Domnívám se, že nelze na tuto otázku přitakat. Naopak se domnívám, že jeho umění je spíše výrazem, i když promítnutým do zdánlivé individuální problematiky, oné snad i často neuvědomělé touhy, kterou byli zaplněni zejména citliví jednotlivci, po novém, lepším a radostnějším životě.

V jistém smyslu bylo určitou obdobou tohoto procesu i dílo Maxe Švabinského. Jak již bylo

dříve řečeno, nalezneme i u něho na počátku dílo stejné podoby, jako byl Preislerův Polibek. A přece je již zde rozdíl. Obě postavy ve známém Splynutí duší jsou z masa a krve, žádná není z jiného světa. Z očí muže zírá melancholická a horečná nejistota z budoucnosti, kdežto žena tiskne mu hlavu na svá ňadra — objímá ho a její ruce jemně hladí. Ačkoliv v pozadí je užito symbolicky stromů větrem ohnutých i ruinovité architektury, oč, přes příbuznou náladu s Preislerovou komposicí, je obraz Švabinského skutečnější! A ten rozdíl je ještě markantnější v dalších dílech, v nichž je zřejmé, že Švabinského celý charakter směřuje jinou cestou. Smyslový je jeho poměr k světu a dovede své smysly roznítit až do žáru. A právě to smyslové zanícení, které spěje postupně až k uctívání přírody a člověka jako smyslového tvora, brání také Švabinskému, aby se vzdal realistického pohledu na svět jako východiska svého umění. Vytváří si svůj vlastní styl. Nejprve jako kreslíř. A je zajímavé, jakou mimořádnou roli hraje kresba v jeho umění i jak často se s ní setkáme u Preislera i jiných. Nápadným je tento zjev právě v době, která dává jinak důraz na malbu. Švabinského kresba již v počátečních obdobích je schopna však svou hustou sítí tenkých čar nejen vyjádřit jemné polostíny a přechody, ale má v sobě i možnosti nápovědí. Je orientována a chápána jako nejjemnější malba v jedné barvě. Dokonalost Švabinského techniky, jak si ji vytvořil hned v mládí, mu dává veliké možnosti. Jí vyzbrojen přistupuje k jakémukoliv thematu, ke krajině, k portrétu i k aktu s jistotou suverénního umělce. Neustane však na jediném stadiu, dovede svou kresebnou techniku podřídit záměru a dovede jít od pavučinových jemností k rázným a šťavnatým čarám. Tím paralelně vyrůstají u něho možnosti užití grafických technik a Švabinský tohoto daru plně využije. Ačkoliv převaha jeho díla spočívá na kresebné technice, přesto nepřehlíží ani malbu. Od počátku se jí zabývá a dovede pro ztělesnění svých představ a záměrů využít i techniky impresionistické.

Láska ke skutečnosti, mimořádně bystrý smyslový postřeh i technická připravenost a schopnost od počátku posunují do popředí jeho zájem o podobiznu. Z počátku jsou to hlavně členové rodiny, které zná a miluje, na jejichž zpodobení zkouší své umění. Avšak ani později, kdy se stane již portretistou světové úrovně, neopomíjí svou rodinu. Tato okolnost je pro něho charakteristická a ukazuje nejlépe na jeho poměr ke skutečnosti. To, čím je obklopen ve všedním životě, je i součástí jeho života uměleckého. Není zde rozštěpení. Proto Švabinského podobizny členů rodiny se stávají závažnými díly našeho novodobého vývoje, poněvadž blízká znalost a vnitřní poměr autorův k nim z nich vytvořily klasická díla. Proto také právě u nich se mohl Švabinský odvážit na veliký formát, aniž by při tom opustil kresebnou techniku. Zejména ve svém vrcholném díle podobiznářském, veliké rodinné podobizně, dosáhl kresebnou technikou, doplněnou akvarelem, zcela obrazového účinku. Přitom v této skupinové podobizně, náročné již svým rozměrem, dovedl mistrně podat podoby a charakteristiku jednotlivých členů. Nadto však citlivě vystihl i psychologii jednotlivců i vzájemné vztahy komposiční. — Kreslená podobizna se stala Švabinskému celoživotním údělem. Vytvořil velikou řadu postav našeho veřejného života. Je často až překvapující, s jakou věrností dovede vyjádřit podobu a jak technika kresby je poslušna svého mistra při zachycení jemností modelačních a vyjádření citlivých psychologických postřehů.

Zájem Švabinského o svět se vyčerpává v jeho ohromném díle téměř ve všech oborech. Figurální komposice, opírající se o klasické pojetí, získala u Švabinského zcela osobní pojetí. Dovedl ji zcela naplnit svým životem a propůjčil jí velikost monumentálních skladeb. Proto také bylo jeho umění předurčeno, aby se mohlo uplatnit od intimních forem až k monumentálním rozměrům dekorativním. Švabinský dovede cítit i malý motiv v přírodě jako velkou záležitost. Jeho projevy mají vždy vnitřní velikost, ať již se jedná o podobiznu kreslenou na malém formátu papíru nebo přírodní detail, jako je letící motýl nebo letmý záběr krajiny. To je schopnost, která umělci dává možnost přenést své představy do monumentálních rozměrů. Již postava ženy sedící na vřesovém pahorku v pusté krajině Chudého kraje (1899) je tak jednoduchý motiv, že bychom podle reprodukce

sotva soudili na velký formát. Postava dívky je zde jakýmsi symbolem či spíše personifikací obsahovou. Avšak výraz a vnitřní velikost ovládají celou velkou plochu obrazu. Jestliže tento obraz svou představou byl poplatný dobové náladě, přešel Švabinský v dalších komposicích do sféry, v níž ho vedly jeho smysly. Žena ve své smyslové kráse a své až fysické životnosti opanovává pole Švabinského komposičních představ. Cítí její smyslovou krásu v rafinovaných sestavách interiéru. Promítá ji i do vysněných tropických arkadických krajin. Zde jako by cítil vůní jejího těla nasycený celý prostor, žhavé slunce i tropickou floru. Vyčerpává tuto thematiku nejen v malbě, ale i v ostatních technikách, zejména v grafických. Žhavost a smyslovost života je i obsahem veliké komposice Žní.

Jestliže si uvědomíme všestrannou činnost Švabinského v monumentálním malířství, jeho každoroční žeň drobných prací plných života a smyslového okouzlení, obdivujeme se ohromné práci a velikosti umělecké. Současně stojíme udiveni nad dílem umělce, který již záhy dovedl si vytknout hlavní směr a orientaci své činnosti a na ní setrvat přes veškeré nápory a různé tendence dob, jimiž prošel.

* * *

Poněkud zvláštní a mimořádné místo ve vývoji našeho malířství na počátku dvacátého století zaujímá Ludvík Kuba. Ne snad pouze rázem svého umění, ale i mimořádností celé své práce. Již tím, že jeho umění, ač činnost jeho byla velmi intensivní, nebylo dlouho všeobecně uznáváno a bylo i málo známo. Jeho přístup k umělecké dráze není také obvyklý. Na přání rodičů se stane učitelem. Jeho vlastní touhou je však umění. Ve své lásce kolísá mezi hudbou a malířstvím. Vytyčuje si za úkol sebrat písně slovanských národů. S obdivuhodnou energií a téměř bez peněžitých prostředků začne svůj plán realisovat. Vydá se na cesty, sbírá písně, studuje lid, zaznamenává kroje. Avšak také studuje malířství. Nejprve v Praze u Liebschera a na Akademii u Pirnera. 1893 odchází na Académie Julian v Paříži. Svědčí o jeho životní energii a tvrdé vytrvalosti, že uskutečnil oba sny svého mládí. Sebral a vydal patnáctisvazkové dílo Slovanstvo ve svých zpěvech. A stal se i malířem. I tuto svou činnost bral velmi vážně. Ještě roku 1897 se vydá do Mnichova, aby se zdokonalil ve svém malířství. Navštěvuje zde školu Slovince Antonína Ažbé a pobude zde až do roku 1904. Ve škole se seznámil s mnoha ruskými umělci, kteří mu byli blízcí již svým slovanským původem a od nichž získal i repinovskou odvahu k barvě. Roku 1905 se usadil ve Vídni, roku 1911 se pak přistěhoval do Prahy.

Byla to právě jeho odlišná cesta za uměním, která ho nesblížila hned s pražskými umělci. Byla často ceněna jeho práce sběratelská a národopisná a jeho činnost malířská bývala podceňována. Umění malby a kresby mu bylo vydatným pomocníkem na jeho cestách. Od počátku však hrálo v jeho životě vedoucí úlohu a jeho obsažnost a závažnost byla seznána až po letech, kdy se mu dostalo plného uznání. Vystavoval sice ve vídeňském Hagenbundu a měl zde i značný úspěch. V Praze se však nemohl dlouho zachytit, poněvadž když přišel do Prahy, byly zde již v popředí jiné směry. Kubovo umění vyrůstá plně z impresionismu. Osvojil si nejen uvolněnou techniku malířskou a sklad čistých barevných skvrn, ale mnohé své obrazy přímo zaměřil na zachycení barevného dojmu v přírodě. Jeho zájem však byl širší, než by mu to dovolil pouze impresionistický názor. Skutečnost a příroda byly mu vždy východiskem. Maloval však nejen optický vjem, tvořil i citem a nechyběly u něho nikdy ani rozumové úvahy. A miloval vždy hmotnost samotného barevného nánosu. Snad se ho naučil ctít u svých ruských přátel. Tato záliba v barevné pastě mu umožnila, aby impresionistických poznatků využil ve vytvoření vlastní výrazové mluvy, která mu umožnila vyjádřit svůj osobní a někdy až vášnivě smyslový poměr k světu. Nadto mu jeho způsob malby, přímé promíšení a prohnětení barevných tónů na ploše obrazu dovolilo, aby se zabýval ve své malbě

tím, co ho od počátku již lákalo, lidskou postavou a lidskou tváří. Tak již v době svého vídeňského pobytu překvapil řadou obrazů z prostředí rodinného života a podobiznami vášnivě až uhnětenými na plátně svých obrazů. V nich dosáhl mistrovského malířského výrazu a až jímavého citu pro rodinný život. Jeho Fialky, Vyprávění pohádky, Hra s děckem na podlaze jsou velikým obohacením naší malby a zůstávají u nás bez obdoby. Kuba nemaloval snad nikdy podobizny na zakázku. Přece však ho neustále lákala lidská tvář a její vyjádření barevnou skladebnou technikou. Kromě podobizen jeho rodiny je to několik jen známých, jež portretuje, jako je herec Šmaha a spisovatel J. S. Machar. Tento nedostatek, či lépe řečeno nepochopení svých schopností, si vynahrazuje ve vlastních podobiznách. Neustále až do svého stáří studuje svou tvář, její proměnlivost ve světle i výraz. Při těchto svých studiích nikdy se nezpronevěří barvě. Také jeho obrazy krajin i zátiší spočívají na barevném chápání světa a zejména u krajin se barva často uplatní v ploše, která však není mrtvá, neboť nese v pastě neustále zjevné stopy vášnivého zaujetí svého autora.

* * *

Z toho, co bylo již řečeno, vysvítá, že práce výtvarníků nebyla snadná v období, kdy se rychle mění struktura životní a kdy urychlený vývoj hospodářský zejména u nás přináší mnoho nesrovnalostí. K tomu pak přistupuje těžká situace politická, jež nepřispívá nijak kladně k rozvoji národní české kultury. Jestliže starší generace ve svých četných představitelích probojovala svůj zápas úspěšně, nebyli tím mladší příslušníci nijak již ve výhodné posici. Naopak rychlé pronikání idejí ze západu, kde již kulturní situace i na poli výtvarném byla značně komplikovaná, znesnadňovalo mladším výtvarníkům u nás možnost rychlé a vždy správné orientace. Přitom i tito mladší umělci vždy počítali s domácí tradicí, zejména jak ji rozvedla generace jen o málo starší před nimi. Proto se setkáme nyní, zejména v době před první světovou válkou, často s váhavostí, nerozhodností a také s dočasnými odbočeními a zvraty. Na tuto situaci dopláceli hlavně ti umělci, kterým osud nedopřál plného rozvití a uzavření jejich díla. Je trojice takovýchto umělců, kteří mohou být téměř příkladem této situace. Při veškeré nepřízni si však vybojovali svým dílem čestné a kladné místo v našem vývoji. Miloš Jiránek, Jindřich Prucha a Karel Myslbek.

Z nich Miloš Jiránek umírá první, již roku 1911. Jeho činnost je těsně spjata s generací spolku Mánes. Řadu let byl M. Jiránek činný jako redaktor Volných směrů a hrál vůdčí úlohu v úsilí mladších umělců, sdružených v Mánesu, orientovat svou tvorbu na vývoj uměleckého centra západního, na Paříž. Jiránek byl sám propagátorem těchto přímých styků, psal do Volných směrů a jako redaktor uveřejňoval systematicky práce francouzského moderního umění ve Volných směrech. Bylo by však mýlkou se domnívat, že propagování bylo jím a jeho druhy děláno unáhleně a bez jakékoli kritičnosti. Pochopitelně, že nalezneme příklady mylné orientace, v zásadě však nelze tuto činnost odsuzovat a bagatelisovat ji slovem kosmopolitismus. Tato orientace byla zákonitou nutností, neboť náš vlastní vývoj dospěl již k té samostatnosti, že nutně vyžadoval světovou orientaci. Na druhé straně pak vliv, který k nám takto přišel, nebyl eklekticky a pasivně přijímán, nýbrž, jak jsme již viděli, našimi vůdčími umělci byl v navázání na naši tradici zpracován ve vlastní řeč. Také Jiránek sám byl nejen velmi kritický k vývoji a umění pařížskému, zejména když je sám osobně poznal, nýbrž i při své činnosti nezapomínal nikdy na domácí vývoj. Vždyť právě jemu vděčíme za nové a objevné zhodnocení našich klasiků 19. století, zejména Jos. Mánesa, J. Navrátila a K. Purkyně. Vedle činnosti literární, k níž měl neobvyklé vlohy, jeho dílo malířské dlouho jako by ustupovalo do pozadí. Bylo přezíráno jeho současníky a až teprve v poslední době bylo zhodnoceno jeho úsilí malířské. Jeho práce se kryje časově téměř s tvůrčím úsilím Antonína Slavíčka. Jestliže porovnáme obě tato díla, budeme nejen vidět rozdíly, ale pochopíme také snadno, proč dílo Jiránkovo nenalezlo ihned takovou odezvu. Není v prvé řadě tak početné a nadto je řada děl nedokončena. Tato okolnost

neplyne ze slabé potence autorovy. Na jeho obrazech je však patrno, že velkou úlohu při jejich vzniku hrála rozumová úvaha a také značná kritičnost. To souviselo již s jeho činností theoretickou a kritickou. Jistě snad nejlépe znal moderní francouzské umění. Je však pro něho příznačné, že ve své malbě nenapodobí francouzské vzory, i když se jimi dá poučit. Hledá vlastní výraz a nebojme se říci – vysloveně český výraz. Vždyť to i souvisí s jeho theoretickou činností o české tradici. Neosvětluje pouze malířské klasiky svého národa pro svou generaci, nýbrž osvětluje je také v prvé řadě pro sebe. Jeho cesta za uměleckým výrazem není tak spontánní jako tomu na příklad je u Slavíčka. Také výsledky nejsou často tak překvapivé. Přesto však cítíme, s jakým poctivým a velikým úsilím neustále pracoval. Přidává v každém svém díle novou skladebnou hodnotu, takže profil jeho úsilí může vyrůst jedině součtem všech částí. Je v zásadě realista. Pozoruje a zkoumá život kolem sebe, nedá se strhnout rychlým vzrušením. Jak život pozoruje, tak jej i podává. S uvážením klade své barvy na plátno, vytváří jejich souhrn. Již pro svůj rozvážný a kritický postoj, v dobrém slova smyslu, nemůže se stát zásadním impresionistou, ačkoliv poznal tento směr na západě lépe než jeho současníci. Je pak zřejmé i na rozvrstvení thematickém, že se jedná o dílo umělce, který neustále hledá a neponechává nic náhodě. Vedle krajin, často jen téměř podložených, nalezneme jednoduché motivy s ukázněnou barevností, kde i přednes svědčí, jak malíř odvažoval každý svůj tah. Naproti tomu vidíme u některých pozdních krajin, více vlastně studií z Jeleního příkopu v Praze, jak malíř byl zaujat svým motivem a jak vysokou kulturu barevnou v nich projevil. Jiránek se zabýval snad všemi druhy malby. Zkusil vytvořit figurální komposici z realistického záběru sprch v pražském Sokole, vázaných jednotícím žlutohnědým tónem. Ve své kultivovanosti byl předurčen k intimní malbě. Ne pouze thematicky, ale i barevným svým podáním. Byl rozený lyrik intimního charakteru. Proto dovedl tak vystihnout atmosféru letního dne svého Balkonu, proto ho upoutala jemná a tichá atmosféra i barevná jemná harmonie Čtenářky a Bílých studií. Přece však tento malíř intimních barevných tónů obrátil se tam, kde u nás nejvíce lze nalézt barvy, do krajů moravského Slovácka a na Slovensko. Nebyla to však jen barevnost, která ho sem lákala. Byl okouzlen hrdinností lidu a chtěl zde i posílit ve styku s lidem a jeho uměním českost svého vlastního projevu. Je to rys charakteristický nejen pro Jiránka, ale pro celou generaci, alespoň u skutečně tvůrčích umělců, že při svém intensivním styku s uměním cizím nezapomínali na svou vlast a že jejich cílem bylo vytvoření českého umění. Jiránek je toho příkladem nejnázornějším.

Jestliže úsilí Miloše Jiránka má charakter houževnatého zápasu značně vyrovnaného, je naproti tomu boj Jindřicha Pruchy o umělecký výraz zápasem několikrát znova začínaným, úporným a někdy až křečovitým. To souvisí již s tím, že Prucha vede svůj zápas téměř nepřipraven. Je vyzbrojen svým velkým talentem, postrádá však systematického školení. Později, když se pak pokusí doplnit toto školení v Mnichově (1911), je již příliš výkonným umělcem, aby se mu mohl nadlouho věnovat. Jeho cesta není tím jednoduchá a je nadto komplikována duševními boji umělce a neustálým uvědomováním si svých nedostatků. Prvního úspěchu dosahuje roku 1908 obrazem, který podává pohled na lom. Stává se členem Mánesa. Pak podlehne vlivu E. Muncha, maluje široce náznakové krajiny, kde barva má často funkci symbolickou. Pak se usadí v Železných horách, kde vzdálen náporů uměleckého centra bojuje svůj zápas o vlastní výraz. Nedbá často na poučky, maluje více instinktem. Barevný výraz vychází více z impresionistické škály, je však šíře podán, nezapírá často až určitou syrovost a nepředstírá virtuositu. Maluje vnitřek běstvinského kostelíka, kde barva má až primitivní výraznost a nijak se nesnaží o dokonalou a vyváženou formu. V několika variantách usiluje o zmožení a vyjádření jediného stromu proti obloze a na terénu jen barevně vyjádřeném. Jak kresba v těchto obrazech nejde za jemností, tak ani barevné tóny nemají kultivované přejemnělosti. Naopak jsou někdy až ostré a tvrdé. Boj o umělecký výraz, vedený o samotě až se zatvrzelou tvrdostí, dospěl na počátku roku 1913 k vítěznému východisku. Tehdy zcela záměrně obrátil se

k dílu Antonína Slavíčka a tvůrčím způsobem navázal na jeho odkaz. Šel tak daleko, že zašel i do Kameniček, aby se zde střetl přímo se slavíčkovskou krajinou a vyzkoušel sílu své malby. Nenapodobí Slavíčka, opírá se však o jeho příklad, navazuje přímo na jeho umění. Terén dostane hmotnost a obloha je rozechvěna lehkostí i dynamickým pohybem. Forma dosahuje souhrnnosti a barva působí často i svou vlastní silou. Vznikají nyní krajiny, které vyznačují vítězství umělce těžce vykoupené. Posílen úspěchem chce vytvořit cyklus obrazů Jaro v Železných horách. Namaluje tak barevně svěží a účinná plátna Jarní píseň, Suchý den, Bílá oblaka, Ptáčnice, Po ránu, Podvečer, Žito. V nedlouhé době, něco málo přes dva roky, dosáhne cíle, vytvoří dílo plné náznaků a dalších příslibů, dílo, které je důkazem síly domácí tradice. Smrt ukončila hned v prvním roce války (1. září 1914) násilně tento hrdinný umělecký boj.

I příteli Jiránkovu Karlu Myslbekovi přerušila válka násilně jeho dílo. Avšak jeho zaměření bylo zcela odlišné proti předcházejícím malířům. Ti všichni, i když nebyli vždy spokojeni s životem, jak se kol nich rozvíjel, se snažili vždy potírat negaci současného života vyzdvihováním kladných hodnot. U Karla Myslbeka je však lidský postoj jiný a z toho pak vyplývá i forma jeho projevu, značně odlišná. Karel Myslbek sice začíná svou dráhu uměleckou na počátku století, kdy můžeme říci, že je u nás doba uznání zásad malířského impresionismu a zejména jeho uvolněné techniky. Ani on nepopře ve svých prvých obrazech jako je Navečer u jezu zálibu v náladovosti a snahu zachytit optický dojem, zde soustřeďující se hlavně v rozčeřené proudící vodě jezu. Avšak to jsou pouze začátky. O prázdninách roku 1903 podnikne cestu do Francie a Španěl. Vliv této cesty byl zásadní. Od této doby tvorba K. Myslbeka dostává programové zaměření a také výrazová forma malíře se mění. Dostává se jí stylisované tvrdosti a strohosti. Kresba je záměrně zdůrazněna, zejména v obrysu. Avšak i barvě, často úmyslně potemnělé v tónu, dostává se tvrdé kontrastnosti. Tah štětce se stává i výrazovým prostředkem. Plastická forma je obvykle zdůrazněna, modelace bývá nadnesena a malíř se nebojí ani deformace. Je zřejmé, že umělec záhy překonal dobovou snahu po sensualisticky optickém vyjádření světa, které nevyhovovalo jeho přesvědčení a názoru. V reakci proti tomuto směru se zřekl asketicky mnohých výhod, zejména barevnosti, a orientoval svou tvorbu za dosažením silného, nadneseného výrazu.

Změna však se netýkala jen formy, nýbrž se výrazně odrazila i v obsahu. Karel Myslbek postavil do popředí v prvé řadě hlavně figurální tvorbu, neboť ta mu poskytovala více možností obsahového i výrazového vyjádření. V ní mohl nejlépe podat protiklad života, který vyvstával před ním v tragické velikosti a úděsnosti. Proto si vyvolil za thematiku svých děl spíše rub života, ty všechny bídné a opuštěné. Ne šťastné okamžiky životní, nýbrž naopak jejich protiklad, neštěstí, bídu a smutek. Proto také, když se napříště bude obracet ke krajině, bude to krajina opuštěná, zničená lidským násilným zásahem, bez života. Tím se jeho umění dostane do sféry sociální, neboť nezdá se podle celkového obsahu a zaměření jeho díla, že by tato tendence byla hlavním podněcovatelem jeho práce.

Snad po prvé se jeho tendence objeví na díle, které vzniklo v Praze jako vzpomínka na španělskou cestu. Je to obraz představující arénu s býčími zápasy. Již zde je zřejmé, jak obraz je záměrně komponován. Plocha obrazu je mírně zvlněnou diagonálou rozdělena na dvě poloviny. V dolní tmavý stín a většina plochy arény s toreadory a mrtvým koněm. Druhá polovina obrazu v ostrém slunci s koloristicky bohatě rozvedeným amfitheatrem. Kontrast je tvrdý a ostrý, tak jako i podání detailů má v sobě značně strohosti. Obraz je vybudován na protikladech, a to nejen barevných. Mrtvý kůň v popředí, scéna s býkem, drážděným toreadory, a jásající obecenstvo. Právě z toho strohého a až tvrdého podání, vybudovaného na kontrastech, vidíme, že malíře nezaujal pestrý obraz celé scény v slunci, nýbrž že chtěl postavit obraz lidské tragikomické nicotnosti a malichernosti. Karel Myslbek vytvořil řadu komponovaných obrazů, v nichž postavy jsou rozloženy téměř

po celé ploše plátna. Plastika postav je nadnesena, a to tak, aby ještě zesilovala výraz. Postavy jsou klidné a působí právě svým monumentálním klidem. Nikde nevidíme pohyb, jsou výjimečnými typy, rubem života. Jejich zjev je fixováním jejich těžkého a smutného údělu. Stará paní v staromódních šatech je pojata téměř jako bývaly representativní podobizny celých postav. Avšak již barevnost sama, temná až černá postava před temně zeleným pozadím nasazuje výmluvně neveselý tón. Mírně skloněná, vyhublá tvář stařeny voskové barvy jasně vyjadřuje, že malíři se vůbec nejednalo o podobiznu, nýbrž o typ stařeny, která přežila svou dobu a stojí nyní osamocena. Mírně snad rozvažuje, hlavně však vzpomíná. Na obraze slepce a stařeny posadí slepce do profilu a vystihne velmi sugestivně nejistý výraz oslepléhо člověka, který kontrastuje s apatickým zahleděním stařeny. Maluje pierota v černém šatě s bílým okružím a bílou čapkou. Stojí s rukama založenýma ve středu obrazu a jeho grimasovitý obličej s dlouhým nosem smutně, kriticky a zcela mlčky se dívá na diváky. Malíř komponuje však i scény, v nichž je děj, jako Umrlčí komoru, Vystěhovalce, Neštěstí. Vždy v nich vystupují chudí lidé, proletáři. Neprotestují, nebrání se. Spíše umělec vyjádří stav již po tragedii, kdy se nelze nijak bránit, onen okamžik úděsného klidu. To vidíme na Vystěhovalcích, dvou schoulených postavách ženy a muže, kteří apaticky již očekávají svůj osud. A také v Neštěstí, oné náhodné smrti proletáře na ulici, panuje ten klid po tragické události. I zde tato událost je typem. Nejedná se o konkretní událost. To je nejlépe vidět již v tom, že na variantě této komposice, provedené v leptu, umístí scénu na břeh moře. Jde mu o to, aby vyjádřil nikoliv normální smrt, nýbrž tu náhodnou a záhadnou tragedii, která dovede nečekaně ukončit život chudáka. Jak přímo vyhledává okamžiky života a prostředí, v němž člověk je bezmocný, ukazují scény z chorobince a nemocnic. Ne, Karel Myslbek nebyl umělcem, který by heslovitě bojoval proti lidské bídě. Hrozil se však okamžiků lidské bezmocnosti, vyšinutí životního. Nechápal je však v individuální výlučnosti, pojímal je jako typy. A dal jim proto i výrazně monumentální formu. Postavil tím tak lidské domýšlivosti před oči zrcadlo životního rubu. V tom je jeho velikost i síla jeho umění. Jeho obrazy jsou jakoby mementa lidského života.

Zcela zvláštní a možno říci výlučné postavení ve vývoji malířství před první světovou válkou má Vratislav Nechleba. Pro svou odlišnost thematickou? To jistě ne, vždyť jeho hlavním oborem je podobizna. Avšak pro formu svého vyjadřování. V době, kdy vládne světelná malba, hlavním prvkem obrazovým je barevná skvrna, v té době se Nechleba pokouší vybudovat svůj vyjadřovací styl na principu temnosvitné malby. Nebojí se pak ani zcela zjevně se opřít o staré mistry, hlavně Rembrandta. Na první pohled mohlo by se říci, že jde o pouhý a zásadní konservativismus. Ve skutečnosti není jeho čin tak zcela osamělý a není také bez logické odezvy v době. Vždyť tento krok Nechlebův začíná sice v době, kdy se u nás plně rozvíjí plenérové a impresionistické pojetí malby, kdy však také zejména nejmladší generace cítí, že uvolnění světelné a barevné nestačí již k vyjádření plného života. Zejména pak záhy se dospívá ke zkušenosti, že možnosti nové techniky a volného barevného pojetí neposkytují dosti možnosti vyjádřit vztah ke člověku, nemají dostatečně síly proniknout v psychologickou hloubku. Na druhé straně pak pozorujeme v umění, a to ne pouze ve výtvarném, že neustále stoupá zájem o proniknutí v duševní život člověka, hluboko pod vlastní formu. Z tohoto popudu se podobizna stává u Maxe Švabinského předním jeho zájmem. A také neustále pozorujeme již u něho, jak roste téměř od podobizny k podobizně snaha nejen zachytit lidský charakter, ale jak i současně usiluje zjemněnou technikou kresebnou i zbystřeným postřehem proniknout do vnitřního života zobrazeného. U příslušníka mladší generace Karla Myslbeka jsme již viděli, jak se zříká vědomě výhod světelné a impresionistické malby, jen aby dosáhl vyjádření tragické stránky lidského života. Je to jakoby paralelní vývojový proud, který se neustále udržuje touhou po vyjádření vnitřního obsahu a který je vlastně protipólem barevně smyslového chápání světa. Proto se domnívám, že Nechlebovo vystoupení nutno si vysvětlit ne pouze jeho indivi-

duálním založením, i když i to hraje pochopitelně svou roli, ale i jako výsledek dobově neuvědomělé snad touhy po vyjádření člověka, o proniknutí do jeho vnitřního života. Jestliže pak si uvědomíme stav malířského vyjadřování v době, onu celkovou nejednotnost a složitost, snáze pochopíme, proč se Nechleba opřel při vytváření své vyjadřovací řeči o staré malířství a proč právě o pojetí Rembrandtovo. Přitom pak musíme si uvědomit, že u Nechleby se nejedná o pouhé napodobení. Snadno poznáme, že i jeho technika i malířské a vnitřní pojetí je spojeno těsně s dobou svého vzniku. Nelze proto vznik jeho umění klást mimo dobu a odsunovat jej z vývoje. Pohlédněme jen na podobiznu pí Lešetické a vidíme, kolik dobové rafinovanosti je zde barevně vyjádřeno. Bledý obličej měkkých tvarů je ovládán výrazem poněkud rozšířených, jakoby plovoucích očí. Tomu odpovídají rafinovaně nalíčené, chvějící se rty. Co hloubky a vnitřního napětí se Nechlebovi podařilo zachytit v krásné hlavě herce Třebovského! Jaké klasické vyrovnanosti dosáhl v tomto plátně! Vzpomeňme jen na odvážně malovaný obraz jeho Kokoty. Jak monumentálně dovedl vyjádřit ve veliké podobizně herce E. Vojana! Bylo by možno vypočítat řady podobizen tohoto období, podobizny žen, mužů, i jeho vlastní podobizny. Je škoda, že dnes jsou rozptýleny po všech koutech a že je známe víc jen z reprodukcí. Jsem přesvědčen, že při jejich shromáždění by bylo teprve zřejmé, jaký podíl má dílo Nechlebovo v našem vývoji prvních desítiletí dvacátého století a jakým obohacením bylo již tehdy v tvůrčím rozběhu českého výtvarného života.

Jestliže máme uzavřít tyto poznámkové kapitoly o růstu našeho malířství na rozhraní obou století a v prvních desítiletích dvacátého věku, myslím, že musíme dospět k závěru velmi kladnému. Práce i úsilí všech těchto vedoucích uměleckých zjevů je poznamenána jednou snahou: nalézt nový výraz umělecký, který by mohl vyjádřit úsilí a život českého lidu a který by také odpovídal jeho mentalitě. Když probíráme pak dílo jednotlivců, je nutno odmítnout naříčení z přisluhování cizině. Vždyť všechno toto umění je naplněno poctivou snahou být uměním vskutku českým. Jestliže pak se přijímá poučení z cizích výtvarných kultur, je toto poučení vždy zpracováno a přetaveno ve vlastní řeč. Konečně umění těchto hlavních představitelů se opírá ve svém hlavním zaměření nikoliv o výlučnou vrstvu národa, nýbrž o život lidu, a je přímým pokračovatelem dosavadní tradice. Je proniknuto tvůrčí silou a vytváří nový výraz umělecký. Má v sobě pochopitelně snahy své doby, neboť kdyby je nemělo, nebylo by pravým uměním.

SEZNAM REPRODUKCÍ

1. HANUŠ SCHWAIGER (1854–1912): VALAŠSKÝ STATEK NA RUSAVĚ (1893, OLEJ, DŘEVO, 30×51 cm)
2. HANUŠ SCHWAIGER (1854–1912): STUDIE ZE SLOVÁCKA (1890, TEMPERA, DŘEVO, 33,5×14 cm)
3. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): PODMRAK (1894, OLEJ, PLÁTNO, 102×132 cm)
4. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): NA VZDUCHU DOMOVA (1895, OLEJ, PLÁTNO, 79×104 cm)
5. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): ŽELEZNÉ HORY (1895, OLEJ, PLÁTNO, 102×133 cm)
6. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): ČERVNOVÝ DEN (1898, SYNTONOS, PLÁTNO, 70×104 cm)
7. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): U NÁS V KAMENIČKÁCH (1904, OLEJ, PLÁTNO, 166×192 cm)
8. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): NA PODZIM V MLZE (1897, SYNTONOS LEPENKA, 66×100 cm)
9. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): STUDIE POHŘBU (1905, OLEJ, DŘEVO, 26,5×35 cm)
10. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): UHELNÝ TRH (1907, OLEJ, PLÁTNO, 32×40 cm)
11. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): ŽAMBERECKÁ SILNICE (1909, OLEJ, PLÁTNO, 90×99 cm)
12. ANTONÍN HUDEČEK (1872–1941): POTOK NA PODZIM (1903, OLEJ, PLÁTNO, 100×120 cm)
13. ANTONÍN HUDEČEK (1872–1941): CHALUPY VE STARÉM KOLÍNĚ (OLEJ, PLÁTNO, 100×120 cm)
14. JOŽA UPRKA (1861–1940): ŠTĚRKAŘ (1895, OLEJ, PLÁTNO, 80×101,5 cm)
15. JOŽA UPRKA (1861–1940): ÚVODNICE Z VELKÉ (1896, OLEJ, PLÁTNO, 80×130 cm)
16. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): PÍSKAŘI. STUDIE. (1909, OLEJ, PLÁTNO, 70×95 cm)
17. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): TRH VE VELKÉ (1902–03, OLEJ, PLÁTNO, 88×85 cm)
18. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): BÍLÁ STUDIE II (1910, OLEJ, PLÁTNO, 103×78 cm)
19. OTAKAR LEBEDA (1877–1901): NA VYPUŠTĚNÉM RYBNÍCE (1895, OLEJ, PLÁTNO, 90×120 cm)
20. OTAKAR LEBEDA (1877–1901): DŮL V KRKONOŠÍCH (1896, OLEJ, PLÁTNO, 78×98 cm)
21. JAN PREISLER (1872–1918): OBRAZ Z VĚTŠÍHO CYKLU (1902, OLEJ, PLÁTNO, 102×157 cm)
22. JAN PREISLER (1872–1918): ČERNÉ JEZERO (1904, OLEJ, PLÁTNO, 111×153 cm)
23. JINDŘICH PRUCHA (1886–1914): JARO V ŽELEZNÝCH HORÁCH. PTÁČNICE (1914, OLEJ, PLÁTNO, 94×107 cm)
24. KAREL MYSLBEK (1874–1915): NEŠTĚSTÍ (1909, OLEJ, PLÁTNO, 180×196,5 cm)
25. LUDVÍK KUBA (1863–1956): MEZI RŮŽEMI (1906, OLEJ, PLÁTNO, 108×75 cm)
26. LUDVÍK KUBA (1863–1956): VLASTNÍ PODOBIZNA S DÝMKOU (1914, OLEJ, PLÁTNO, 65×50 cm)
27. LUDVÍK KUBA (1863–1956): PIVOŇKY (1902, OLEJ, PLÁTNO, 77×63 cm)
28. MAX ŠVABINSKÝ (1873): PODOBIZNA PANÍ E. Š. (1898, OLEJ, PLÁTNO, 152×135 cm)
29. MAX ŠVABINSKÝ (1873): CHUDÝ KRAJ (1900, OLEJ, PLÁTNO, 179×246 cm)
30. MAX ŠVABINSKÝ (1873): PODOBIZNA TŘÍ (1909, KOLOROVANÁ PEROKRESBA, PAPÍR NA PLÁTNĚ, 73×58,5 cm)
31. MAX ŠVABINSKÝ (1873): ŽLUTÝ SLUNEČNÍK. STUDIE. (1908, OLEJ, PLÁTNO, 35×32,5 cm)
32. VRATISLAV NECHLEBA (1885): PODOBIZNA HERCE ALEXANDRA TŘEBOVSKÉHO (1914, OLEJ, PLÁTNO, 130×95,5 cm)

OBRAZOVÁ ČÁST

1. HANUŠ SCHWAIGER (1854–1912): VALAŠSKÝ STATEK NA RUSAVĚ (1893, OLEJ, DŘEVO, 28 × 50 cm)

2. HANUŠ SCHWAIGER (1854–1912): STUDIE ZE SLOVÁCKA
(1890, TEMPERA, DŘEVO, 33,5 × 14 cm)

3. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): PODMRAK (1894, OLEJ, PLÁTNO, 102 × 132 cm)

4. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): NA VZDUCHU DOMOVA (1895, OLEJ, PLÁTNO, 79 × 104 cm)

5. FRANTIŠEK KAVÁN (1866–1941): ŽELEZNÉ HORY (1895, OLEJ, PLÁTNO, 102 × 133 cm)

6. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): ČERVNOVÝ DEN (1898, SYNTONOS, PLÁTNO, 70 × 104 cm)

7. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): U NÁS V KAMENIČKÁCH (1904, OLEJ, PLÁTNO, 166 × 192 cm)

8. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): NA PODZIM V MLZE (1897, SYNTONOS, LEPENKA, 66 × 100 cm)

9. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): STUDIE POHŘBU (1905, DŘEVO, OLEJ 26,5 × 35 cm)

10. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): UHELNÝ TRH (1907, OLEJ, PLÁTNO, 32 × 40 cm)

11. ANTONÍN SLAVÍČEK (1870–1910): ŽAMBERECKÁ SILNICE (1909, OLEJ, PLÁTNO, 90 × 99 cm)

12. ANTONÍN HUDEČEK (1872–1941): POTOK NA PODZIM (1903, OLEJ, PLÁTNO, 100 × 120 cm)

13. ANTONÍN HUDEČEK (1872–1941): CHALUPY VE STARÉM KOLÍNĚ (OLEJ, PLÁTNO, 100 × 120 cm)

14. JOŽA UPRKA (1861–1940): ŠTĚRKAŘ (1895, OLEJ, PLÁTNO, 80 × 101,5 cm)

15. JOŽA UPRKA (1861–1940): ÚVODNICE Z VELKÉ (1896, OLEJ, PLÁTNO, 80 × 130 cm)

16. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): PÍSKAŘI. STUDIE. (1909, OLEJ, PLÁTNO, 70 × 95 cm)

17. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): TRH VE VELKÉ (1902–03, OLEJ, PLÁTNO, 88 × 85 cm)

18. MILOŠ JIRÁNEK (1875–1911): BÍLÁ STUDIE II (1910, OLEJ, PLÁTNO, 103 × 78 cm)

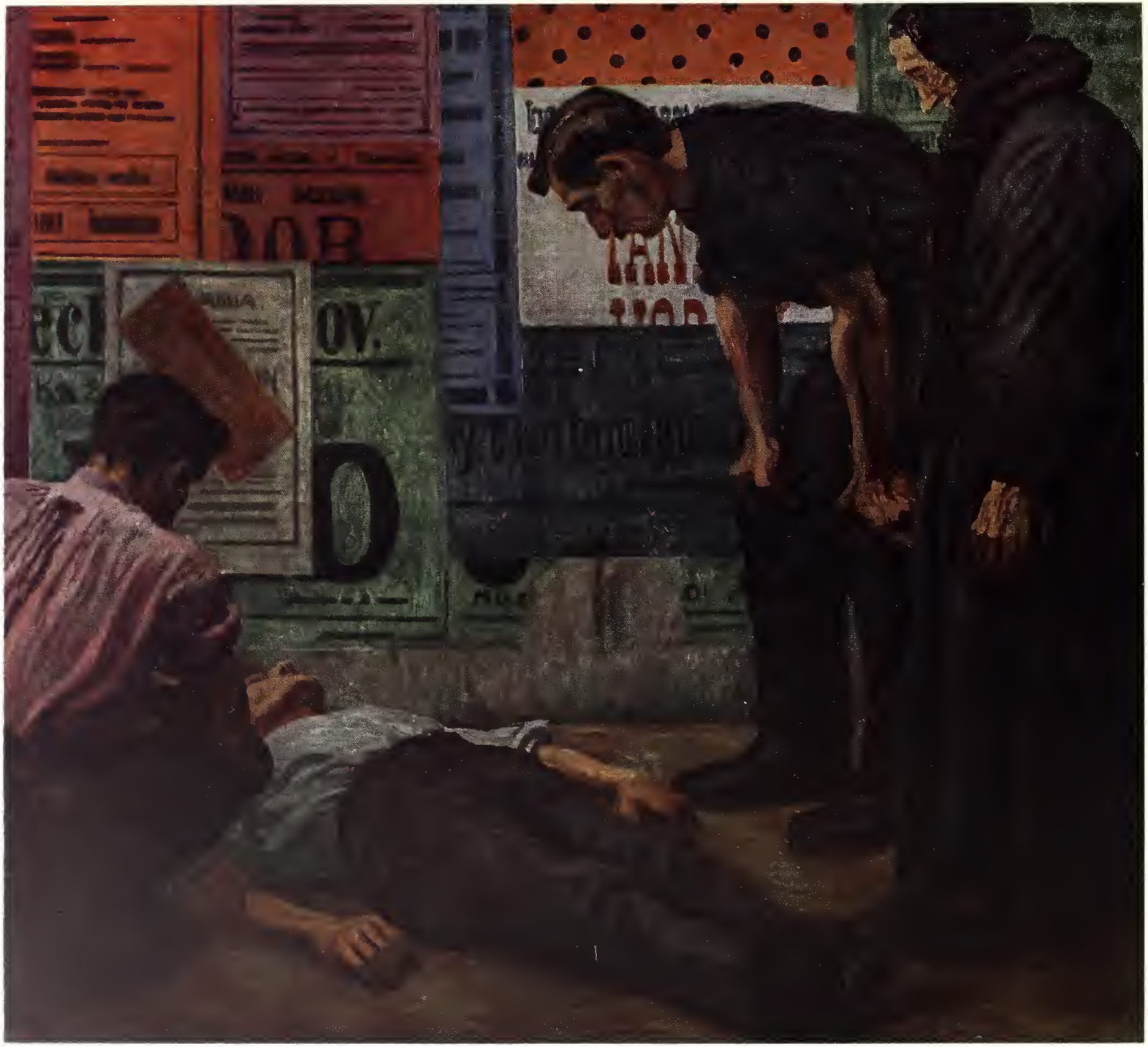
19. OTAKAR LEBEDA (1877–1901): NA VYPUŠTĚNÉM RYBNÍCE (1895, OLEJ, PLÁTNO, 90 × 120 cm)

20. OTAKAR LEBEDA (1877–1901): DŮL V KRKONOŠÍCH (1896, OLEJ, PLÁTNO, 78 × 98 cm)

21. JAN PREISLER (1872–1918): OBRAZ Z VĚTŠÍHO CYKLU (1902, OLEJ, PLÁTNO, 102 × 157 cm)

22. JAN PREISLER (1872–1918): ČERNÉ JEZERO (1904, OLEJ, PLÁTNO, 111 × 153 cm)

23. JINDŘICH PRUCHA (1886–1914): JARO V ŽELEZNÝCH HORÁCH. PTÁČNICE (1914, OLEJ, PLÁTNO, 94 × 107 cm)



24. KAREL MYSLBEK (1874–1915): NEŠTĚSTÍ (1909, OLEJ, PLÁTNO, 180 × 196,5 cm)

25. LUDVÍK KUBA (1863): MEZI RŮŽEMI (1906, OLEJ, PLÁTNO, 108 × 75 cm)

26. LUDVÍK KUBA (1863): VLASTNÍ PODOBIZNA S DÝMKOU (1914, OLEJ, PLÁTNO, 65 × 50 cm)

27. LUDVÍK KUBA (1863): PIVOŇKY (1902, OLEJ, PLÁTNO, 77 × 63 cm)

28. MAX ŠVABINSKÝ (1873): PODOBIZNA PANÍ E. Š. (1898, OLEJ, PLÁTNO, 152 × 135 cm)

29. MAX ŠVABINSKÝ (1873): CHUDÝ KRAJ (1900, OLEJ, PLÁTNO, 179 × 245 cm)

30. MAX ŠVABINSKÝ (1873): PODOBIZNA TŘÍ (1909, KOLOROVANÁ PEROKRESBA, PAPÍR NA PLÁTNĚ, 73 × 58,5 cm)

31. MAX ŠVABINSKÝ (1873): ŽLUTÝ SLUNEČNÍK. STUDIE. (1908, OLEJ, PLÁTNO, 35 × 32,5 cm)

32. VRATISLAV NECHLEBA (1885): PODOBIZNA HERCE ALEXANDRA TŘEBOVSKÉHO (1914, OLEJ), PLÁTNO, 130 × 95,5 cm)

NÁRODNÍ GALERIE

Čtvrtý díl

ČESKÉ MALÍŘSTVÍ KONCE XIX. A ZAČÁTKU XX. STOLETÍ

Úvodní studii napsal Vladimír Novotný

Graficku úpravu, obálku a vazbu navrhl Zdeněk Rossmann. Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, národní podnik, jako svou 100. publikaci v redakci výtvarného umění. Odpovědný redaktor Zdeněk Pilař. Výtvarný redaktor Zdeněk Baloun.
20. svazek edice České dějiny, kterou řídí Milena Freimanová.

Z nové sazby písmem Lutetia vytiskl Orbis, tiskařské závody, národní podnik, Praha 12, Slezská 13. Dílo má 32 barevných reprodukcí. Formát papíru 84 × 108 cm, 11,04 AA, 11,07 VA. 38875/55/SV2-D 561820. Vyšlo v březnu 1957.

Náklad 10000 výtisků – 09/11 – 1. vydání
Brož. 50 Kčs, váz. 60 Kčs
56/VI-4

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00084 7026